

مجلة ثقافية فصلية محكَمة/ العدد الرابع عشر / ربيع / ٢٠١٦

- موقف "المنافذ الثقافية"
من قضايا الانتماء الفكري والأدبي والروحي
للأمة العربية والاستجابة الإيجابية للتحدّي

المنـــافذ الثقــافية

مجلة ثقافية فصلية محكّمة تُعنى بأحوال الفكر والثقافة والأدب

العدد الرابع عشر - ربيع ٢٠١٦

الموقع الالكتروني:	العنوان:	المدير المسؤول
WWW.al-manafeth.com	ريفييرا سنتر ـ كورنيش المزرعة ـ دار العودة ـ الطابق الخامس	علي حمود

الاستراكات السنوية:

لبنان: ـ للأفراد ٥٠ ألف ليرة لبنانية

ـ للمؤسسات ٦٠ ألف ليرة لبنانية

باقي الدول العربـــية: ـ للأفراد ١٠٠ دولار أمريكي.

ـ للمؤسسات ٢٠٠ دولار أمريكي

تدفع التحويلات: بنك بيروت والبلاد العربية/ بيروت/ فرع كورنيش المزرعة بالليرة اللبنانية

IBAN number (account number):

LB06 0028 0000 0000 0063 7525 3201

للمراسلات:

chebli_omar@hotmail.com

a.m.zaitoun@hotmail.com

المحتويات

تجلِّيات القِيَم العليا في الشعر العربي

عمر شبلي

الشعر وحده كان ديوان العرب، وكان تاريخ العربي الحقيقي، كان تعبيراً عن توق النفس العربية لترجمة ذاتها في ذات الآخر، ولذا أقبلت الروح العربية على الشعر بنهَم وشوق يغريان بسفر الروح إلى خارج جغرافية المكان والزمان. كان تعبيراً عن اتساع الذات للتغني بالقيم العليا التي تركتها جغرافية المكان في الذات. لم يعشق العرب شيئاً كما عشقوا الشعر، وكانوا يتوافدون لتهنئة القبيلة التي يظهر فيها شاعر كبير، واختاروا نماذج من أشعارهم، وكتبوها بماء الذهب وعلقوها على أستار الكعبة، واعترف النقاد الذين نفوا تعليقها على أستار الكعبة بأنها سُمِّيَتْ معلقات لأنها كانت تُعَلَّق في الأذهان، وتعليقها بالأذهان لايلغي أنها ذات قيمة عليا تعدل تعليقها وكتابتها بماء الذهب على أستار كعبتهم التي كانت تجسيداً مقدساً لما كانوا يؤمنون به، بل ربما كان تعليقها بالأذهان أسمى مرتبةً من كتابتها بماء الذهب. وكانت القصيدة أوسع انتشاراً في حياة العرب من إعلامنا المعاصر، وكان سوق عكاظ مهرجاناً ثقافياً مادته الشعر وقضاته شعراء، والحاضرون غاوون إلى درجة عبادة الشعر.

أرَّخوا معاركهم وغزواتهم بالشعر، وكان ثقافتهم القومية. وكانت المعركة التي لا يُقال الشعر فيها ليست معركة. وفي يوم **"ذي قار"** التي قال يومها قائد القبائل في المعركة هانئ بن مسعود الشيْباني بعد أن نصب خيمته في ساحتها قبل بدء المعركة: «والله لن أهربَ حتى تهربَ هذه الخيمة»، بعد النصر استُقبِل أبطالها بالشعر، فقال الشاعر "اليان بن جندل" يومها مخاطباً نساء بني شيبان، وهنَّ يستقبلن العائدين:

إنْ كنتِ ساقيةً يوماً على كَرَم
فاسقي فوارسَ من ذُهْلِ بنِ شيْبانا
واسقي فوارسَ حاموْا عن ديارهمُ
واعلي مفارقَهمْ راحاً وريْحانا

ولشدّة تأثير الشعر في العرب يوم كانوا عرباً، كان الشعر يثير حرباً ويطفئ حرباً، وكان تأثيره في النفوس يشبه غليان الماء في المرجل، ونذكر قصة الزبرقان بن بدر الذي جاء الخليفة عمر بن الخطاب شاكياً الشاعرَ الحطيئة لأنه هجاه بقوله:

دعِ المكارمَ لا ترحلْ لبغيتها
واقعدْ فإنك أنت الطاعم الكاسي

فاضطُر عمر أن يسجن الحطيئة ليطفئ الفتنة، ومن سجنه أرسل الحطيئة للخليفة عمر شعراً فأبكاه وأخرجه من السجن، حيث صوَر الحطيئة للخليفة جوع أطفاله بعد أن أدخله السجن:

ماذا تقول لأفراخٍ بذي مرَخٍ
زُغْبِ الحواصل لا ماءٌ ولا شجرُ
ألقيْتَ كاسبَهمْ في قعرِ مظلمةٍ
فاغفر عليك سلامُ الله ياعمرُ

فتصوّرْ مدى تأثير الشعر الذي يبكي الرجال!، وكاد معاوية يقطع لسان الأخطل التغلبي بسبب احتجاج الأنصار على هجائه، حين قال هاجياً الأنصار:

فَدَعوا المكارم لستمُ من أهلها
وخذوا مساحيَكمْ بني النجّار
ذهبتْ قريشٌ بالمكارم والعلا
واللؤمُ تحت عمائم الأنصار

فغضب الأنصار، وجاؤوا معاويةَ

محتجين، ورفعوا عمائمهم، وقالوا لـ معاوية: أنظر هل ترى اللؤم تحت عمائمنا، فأجابهم والله لا أرى إلا الكرم والمروءة، وأمر بقطع لسان الأخطل لولا التدخل لمنعه. وذكر الأخطل ذلك مبيِّناً فضله على الأمويين قائلاً:

بنـــي أمـــيةَ قـد ناضلـتُ دونكـمُ
أبناءَ قوم همُ آوَوْا وهم نصروا
حتى استكانوا وهم مني على مضضٍ
والقول ينفـذُ ما لا تنفـذُ الإِبَرُ

نعم القول ينفذ حيث يوجد القلب. والشعر ساعد على إطفاء حرب داعس والغبراء، وهذا معروفٌ في معلقة زهير بن أبي سلمى التي مدح بها الحارث بن عوف وهرم بن سنان لدفعهما ديات القتلى، وفي القصيدة يبيّن بشاعة الحرب ودمارها:

يميــناً لنعـم الســيدان وُجِدْتُمــا
على كلّ حالٍ من سحيلٍ ومبرَمِ
تداركتــما عبساً وذبيـانَ بعدما
تفانوْا ودقُّوا بينهمْ عطـرَ منشمِ
وما الحربُ إلاّ ما علمتمْ وذقـتمُ
وما هـو عنها بالحديث المُرجّـمِ
متى تبعثــوها تبعثـوها ذميمةً
وتضـرَ إذا ضَرَّيْتمــوها فتَضرَمِ
فتعرُكُــمُ عرْكَ الرحــى بثِفالِها
وتلقــحْ كِشافاً ثمَّ تنتــجْ فتتئِمِ

وكان الشعر يدفع الناس على الثبات في المعارك خوفاً من العار، فها هو معاوية بدأ يفكر بالهزيمة أمام جيش الإمام علي بن أبي طالب القوي، فتذكّرَ قول الشاعر:

فقلتُ لها وقد جشأتْ وجاشتْ
مكانكِ تُحْمَـدي أو تستريحـي

إنه يخاطب نفسه التي أخذها الهلع. وهذا هو الحصين بن ضمضم يصيب عمق الإنسان حين قرر أن يواجه الموت من أجل صون حياته، أي كرامته وسمعته:

تأخرْتُ أستبقي الحياة فلم أجدْ
لنفسي حيــاةً مثلَ أن أتقدّمـا

ولانزال نذكر ذلك الشعر الرائع لـ قطري بن الفجاءة الخارجي الذي يخاطب نفسه التي كانت تفكر بالهزيمة:

أقولُ لها وقد طـارتْ شَـعاعاً
من الأبطــال ويحكِ لا تُراعي
فإنّــكِ لو سـألتِ بقـاءَ يـوم
من الأجل الذي لكِ لم تطاعي
فصــبراً في مجال الموت صـبراً
فمــا نيــلُ الخلودِ بمستطاعِ

ورائع قول المتنبي الذي جعل الشعر فيتامين الحياة وخبزها الروحي حين قال:

وإذا لم يكـن من الموت بـدٌّ
فمن العجز أن تموت جبانا

ورأى العربُ، العربُ، الكلامَ الخالدَ أهمَّ من الحياة نفسها، حين يخلّدُ القيم بعد رحيل الجسد، لقد قال أبو تمام شعراً رائعاً في رثاء البطل محمد بن حميد الطوسي الذي كان يستطيع النجاة من الموت بفراره، ولكنه لم يفعل وصمد وقاتل حتى قُتل، وحين سمع أهله رثاء أبي تمام إياه قالوا: «ما مات من رُثيَ بمثل هذا الشعر». ومن أبيات هذه القصيدة الرائعة قول أبي تمام:

وقد كــان فوْتُ الموتِ سهلاً فـردَّهُ
إليه الحفـاظُ المـرُّ والخُـلُـقُ الوعْـرُ
وأثبــت فـي مستنقع الموت رجلَــهُ
وقال لها من تحت أخمـصكِ الحشـرُ
تَردّى ثيـابَ الموتِ حُمْــراً فما دجــا
لها الليـل إلاّ وهي من سندسٍ خضرُ
فتىً مات بين الطعن والضربِ مِيتةً
تقـوم مقـامَ النصـرِ إن فاته النصــرُ
فتــىً كلما فاضتْ عيــونُ قبيــلة
دماً ضحكتْ عنه الأحاديثُ والذكرُ

نعم لقد كان الشعر ديوان العرب، وكان خبز أرواحهم التائقة إلى الخلود، كان هكذا يوم كانت الكلمة موقفاً، ويوم كانت الكلمة تعدل الفعل نفسه.

العولمة المعاصرة وتداعياتها

د. علي مشيك

مقدمــة

إن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع متعدّدة؛ منها ما هو بسبب الانفتاح العالمي والحاجة الملحّة للتحديث، ومنها ما هو بسبب أهمية الموضوع المطروح محليّاً واقليميّاً وعالميّاً.

موضوع العولمة هو الموضوع الأهم، حالياً، من بين كل المواضيع المطروحة، ونحن نحاول بحثه للإسهام، ولو بشكل يسير، بما يدور في أروقة المفكرين والكتّاب في القرن المعاصر. ونحن في معالجتنا لهذا البحث، لا ندّعي معالجته بشكل كامل، وإنّما نسعى ونقدّم ما أمكننا من آراء ومواقف، لعلّها تكون أقرب إلى الحقيقة. وقد حرصنا في كل ذلك على التمسّك بما يدور في الواقع، وذلك ليكون طرحنا ذا قيمة، إن كان على الصعيد السياسيّ أو الاقتصاديّ أو الاجتماعيّ أو على الصعيد الثقافيّ والفلسفيّ.

نودّ لفت الانتباه إلى أن معالجتنا ستكون من وجهة نظر فلسفية، وذلك انسجاماً مع عملنا الدراسيّ وإسهاماً بتطوّر الفكر الفلسفيّ العربيّ. إنّ ما يشهده العالم، في هذا الوقت، من تطور سريع وفي مختلف الميادين، وخصوصاً في ميدان الاتصالات، إذ أصبح العالم بأبعاده القصوى كمدينة واحدة. إنّ هذا التّطور يدهش الإنسان ويحتّم كذلك على المفكر أن يعي سرّ هذه المرحلة، ليعرف مدى خطورتها وإيجابياتها، على صعيد العلوم والفنون، وعلى صعيد وجود الإنسان ومصيره، وعلى ما يستجد من حروب إقليمية وعالمية.

العولمة اليوم تغزو مجتمعات العالم، ولم تستثنِ بلداً وبلدة، منزلاً وفرداً، إلا ودخلت إلى قلبه، وشغلت حيّزاً من اهتماماته. لقد أصبح بإمكان كل فرد اليوم، معرفة ما يجري في جميع بقاع العالم من أحداث وتطورات واكتشافات وغير ذلك.

لا بدّ لنا قبل الخوض بأسباب ذلك، أن نتعرّف على تحديد مفهوم العولمة. والتعريف البسيط لذلك المفهوم، هو انتقال الشيء من وطنه الأصلي إلى بلدان أخرى، حتى يصبح معروفاً ومتداولاً بين دول متعدّدة. وقد يكون هذا الشيء فكرة أو علماً أو فناً أو أشياء مادية، إلى غير ذلك، «وقد يكون الشيء مكوناً من مجموعة من الناس كالقبيلة أو من مؤسسة كشركة تجارية أو حكومة أو جيش وما شاكل ذلك»[1]. وقد ترادف مقولة العولمة عبارة "الشوملة" وهي تعني القَوْلَبَة الكليّة لمختلف مسارات العالم وفق المحددات

والآليات والاتجاهات نفسها. ويرى البعض «أنّ ديناميكية العولمة تعني أساساً توحّد المنظومة الاقتصادية الدوليّة بتمدد نظام السوق الرأسمالية وانتشاره من المركز إلى باقي الأطراف، ومن ثم إنشاء اقتصاد عالمي موحد يتجاوز الحدود القطرية والحواجز القومية»[2].

وتتباين الآراء بالنسبة إلى مفهوم العولمة، فتارةً ينظر إليها كمقولة مرادفة لعبارة "الحداثة"، وتارةً ينظر إليها من زاوية التوسع الرأسمالي المفضي إلى خلق سوق كونيّة واحدة. يرى السياسيون أنّ العولمة هي ظاهرة انتهاء الحدود الجغرافية السياسية بين الدول وميلاد حكومة عالمية واحدة. أما الاقتصاديون فيرون أنّ العولمة هي حرية الاقتصاد وانتقال رؤوس الأموال الضخمة، وإقامة الشركات العملاقة وحرية التجارة وانتقال الأموال والسلع والخدمات بين دول العالم من دون حواجز. ولم تعد الشركات تنتمي إلى هويّة معيّنة، بل إنها تنتج للعالم كلّه. أما من الوجهة الثقافيّة، فهناك من يرى أنّ العولمة هي سيطرة ثقافة واحدة على جميع ثقافات العالم، ما يؤثّر على الهويات الثّقافية الذاتيّة للشّعوب، ويؤدّي ذلك إلى استلاب الهويّة الذاتية وذوبانها في ثقافة العولمة الجديدة، لأنّها أصبحت الثقافة الوظيفيّة التي تلبي احتياجات الإنسان في واقع الحياة. أما الاجتماعيون فيرون، أنّ العولمة هي تكريس للطبقيّة القائمة، وزيادة الفروق بينها. أما الإعلاميون فيرون أنّ العولمة الإعلاميّة هي التواصل العالمي بواسطة الفضائيات، وانتقال المعلومات العالمية عبر شبكة الأنترنيت بهدف جعل العالم قرية كونية صغيرة يمكنها أن تتبادل المعلومات بشفافية. ويرى المفكر الاقتصاديّ محمد الأطرش أنّ العولمة هي «اندماج أسواق العالم في حقول التجارة والاستثمارات المباشرة وانتقال الأموال والقوى العاملة والثقافة ضمن إطار رأسمالية حرية الأسواق»[3]. وتذهب بعض التعريفات إلى التركيز على الجانب الاستراتيجي، أي «ما تؤدي إليه تركيبة العالم الجديد من تأثيرات على مقتضيات سيادة الدولة القوميّة ووظائفها داخل حيّزها الإقليمي، نتيجة لما تسعى إليه الأطراف الغربيّة (الأمريكية بصفة خاصة) من تعميم وفرض نموذجها التنمويّ والسياسيّ والثقافيّ»[4]. وقد توسّع مفهوم العولمة ليعمّ كل شيء بالوجود: الفكر الدينيّ، والفكر الاجتماعيّ، والرأسماليّ، والقوانين. ولعلّ أهم نموذج للعولمة في يومنا هذا، هو ما يظهر من تداول وتجارة أسهم وسندات وأموال، حيث تنتقل بين المراكز المالية في لندن ونيويورك وطوكيو ومعظم عواصم العالم. والعولمة بهذا المعنى، تعني الشمولية والأممية. وهي تعارض مفاهيم القوميّة والوطنيّة والإقليميّة.

العولمة برأي ووترز «هي عملية تتراجع فيها قيود الجغرافيا على التنظيمات الثقافيّة والاجتماعيّة، ويصبح فيها الناس واعين بشكل متزايد بأنهم يتراجعون»[5].

أما بحسب رأي كلوك فهي «العمليات الاقتصاديّة والسياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي بواسطتها تصبح الأماكن عبر العالم مترابطة بشكل متزايد. تجري العلاقات الاجتماعيّة والمعاملات الاقتصاديّة على مستوى قاريّ، يصبح العالم نفسه مجموعة جغرافية يمكن تمييزها»(6).

من أهم خصائص العولمة أنّها كمصطلح هي كلمة إنكليزيّة، وكمفهوم لم يتحدّد بعد بصورة واضحة. وهي تشمل كل جوانب المجتمع من اقتصاد واجتماع وسياسة وثقافة وإعلام وتربية ومؤسسات عسكرية إلى غير ذلك. وهي تعني الانفتاح الكامل على العالم واكتساب الصفة العالمية، إزالة الحواجز بين الدول والمجتمعات. وهي تدمج سكان الكرة الأرضية مع بعضهم البعض، ليصبح هناك مجتمع واحد تتوحد ضمنه القوانين والتشريعات البشرية. كما أنّه من شأنها إقامة نظام عالميّ جديد لا يمكننا تصور حدوده النهائية.

يصف البعض العولمة بأنّها ظاهرة تنطوي على سلطة وسيادة. وهي موجة من موجات ما بعد الحداثة. والعولمة المعاصرة هي تلك التي يفرضها القوي على الضعيف. القوي الذي يملك المال والقوّة والصناعة والمعلومات والتكنولوجيا.

لقد عرف المجتمع البشري سابقاً أنواعاً من المجتمعات المنغلقة والمعزولة، أما اليوم فلم يعد هناك من أحد يسعى لعزل مجتمعه، أو يعمل على تحقيق الاكتفاء الذاتي، كهدف أساسيّ ونهائي.

تفرض العولمة نفسها، مع ازدياد نسبة النّمو والتطور على الصعيد العالميّ، فالحاجات البشرية تتزايد وتتنوّع، ووسائل إشباعها كذلك تتنوّع. والإنسان في حاجة مستمرّة للعلوم والفنون ولمجمل ما يستجدّ منها على الصعيد العالمي. ومظاهر العولمة متعدّدة: من علميّة، وفكريّة، وماديّة، واقتصاديّة، وسياسيّة، ودينيّة، وثقافيّة. فهي تظهر في الفلسفة والأديان والاختراعات ووسائل الاتصال، والشركات الإنتاجية العالمية، كما تظهر في الاتحادات الدولية والحروب العالميّة.

إنّ الإشكاليات التي نواجهها في هذا البحث تدور حول ظاهرة العولمة. هل هي ظاهرة تاريخيّة وحتمية؟ هل بالإمكان مواجهتها؟ هل العولمة المعاصرة تختلف مع العولمة السابقة؟ هل يمكن الاستفادة من إيجابياتها وتلافي تداعياتها السلبية؟

I. العولمة عبر التاريخ

العولمة ظاهرة قديمة في المجتمعات البشرية. وهي قد تمظهرت عبر التاريخ، بظاهرة الحروب والهجرات المستمرة والمتنقلة، والتواصل الثقافيّ، والتفاعل الحضاريّ، والتعاون العالميّ والمساهمة الفاعلة في عملية بناء المعارف وتراكمها، وانتقالها من مجتمع لآخر. وتشير الدراسات الأثريّة إلى أنّ السومريّين نزحوا من الصين إلى العراق، كذلك الآشوريّون احتلوا مصر، واليونان احتلوا معظم آسيا، وكذلك الرومان احتلّوا بلاداً واسعة الأرجاء. وكذلك الحال مع المسلمين الذين بسطوا نفوذهم على معظم آسيا.

اختلف المفكرون في أسباب نشأة العولمة؛ ففريق منهم يرى أنها بدأت منذ القدم مع الحضارات القديمة كاليونانية والرومانية، واستمرت عبر الديانات السماوية. وفريق يردّها للقرن الخامس عشر، ومنهم من يردّها للقرن التاسع عشر. ويمكننا القول بأنّ العولمة الحديثة قد بدأت مع التطوّر العلميّ والتكنولوجيّ للاتصالات وازدياد النزعة الإنسانية وحقوق الإنسان.

لقد مرّت العولمة في العصر الحديث بمرحلتين: الأولى بدأت منذ بداية القرن التاسع عشر، واستخدمت إبّانها السيارة والقطار والهاتف. أمّا المرحلة الثانية فقد بدأت منذ القرن العشرين، وتطوّرت عبرها ثورة المعلومات وثورة الاتصالات التي ما زالت تتعاظم حتى الآن.

يرى الكثير من المفكرين أنّ العولمة قائمة حاليّاً بشكل فعليّ. وهي ظاهرة واقعيّة وطبيعيّة. فهي موجودة في الأديان السماوية؛ والأديان وثقافتها لا تقتصر على قوميّة واحدة أو شعب واحد، بل تتعدّى ذلك لتنتشر عبر كل شعوب الأرض.

أما أسباب ذلك الانتشار، وتلك الحروب، فهي تعود لعوامل ماديّة واقتصاديّة ودينيّة وثقافية. ويمكن القول إن الفتح الإسلاميّ كان يهدف بالأساس لنشر العقيدة الإسلامية إلى جانب الاستفادة من خيرات البلدان المفتتحة. أما أسباب الحروب الغربيّة فيطغى عليها العامل المادي الاقتصاديّ. لقد استوطن الصينيون العراق قديماً للاستفادة من خيراته، كما ان اكتشاف كريستوف كولومبوس حديثاً، لأمريكا سنة 1492، أدّى إلى جلب كميّات هائلة من الذهب إلى اسبانيا.

أما مفهوم العولمة في الفكر العربي الإسلاميّ، فيتمثّل في اعتناق الدين الإسلاميّ السماوي والعالمي، وكذلك في افتتاح البلدان الشاسعة، حيث تشمل قوميات متعدّدة، وثقافات متباينة، بهدف توحيد كلمتها، في سبيل نشر العقيدة الدينية، وفي سبيل توحيد الطاقات، ودفع عجلة التطور. ويرى رفعت الطهطاوي أنّ «الإسلام سوّى بين الجميع في العدل والإنصاف وقد عمّ به التمدن في سائر الأقطار والأطراف»[7]. كما أنّ الدّين الإسلامي لا يفرق بين عربيّ وأعجمي إلا بالتقوى.

ومن مظاهر العولمة في الفكر البشري، كذلك محاولات التوفيق القديمة بين الفلسفة والدين. وكان فيلون الإسكندراني أوّل من حاول التوفيق بين الشريعة الموسوية والفلسفة. وعمل كذلك أفلوطين على التوفيق بين الفلسفة والديانة المسيحية. ثم جاء فلاسفة العرب، كـ ابن سينا، والفارابي، وابن رشد، ليوفقوا بين الفلسفة العقليّة والمفاهيم الدينيّة. وجاء مفكرو القرن التاسع عشر، من العرب والمسلمين، ليوفّقوا بين المفاهيم الإسلاميّة والمفاهيم الأوروبيّة الحديثة. وتساوت عندهم الرّابطة الدينيّة مع الرابطة الوطنية، والحرية الدينيّة مع الحرية المدنيّة، والمؤسسات الديمقراطية مع مجالس أهل الحل والعقد. ورغم العديد

من الآراء الإسلاميّة، التي تدعو للتمسّك بالموروث الإسلامي والأصالة، يبقى الفكر العربي الإسلامي يتّجه نحو الانفتاح والتفاعل والمساهمة في بناء الفكر العالميّ والحضارة العالمية. والتاريخ العربي واضح بالنسبة إلى هذه المسألة، فالعصر العباسيّ أكبر شاهد على الانفتاح العربيّ ومساهمته في تطوّر الحضارة العالميّة.

وشهدت أوروبا والمجتمعات العالميّة انتشاراً للفكر الأممي في القرن التاسع عشر، وكان نداء ماركس العالمي «يا عمال العالم اتّحدوا!»[8]. وسرعان ما انتشرت الأفكار الأمميّة بشكل أقوى مما كانت عليه سابقاً. ومع تطوّر الحضارة العالميّة ازدادت الحاجة لمفهوم العولمة. وبعد الحرب العالمية الثانية أصبحت الدول الصناعيّة وشركاتها العملاقة قادرة على جمع أقصى الأرباح «عن طريق توسيع نفوذها ليشمل كل العالم وبدأ الاجتماعيون يتكلمون عن (القرية العالمية)، باعتبار أن أطراف العالم المترامية قد أصبحت متصلة ببعضها بحيث يمكن النظر إلى العالم كله كقرية متماسكة»[9].

جاءت العولمة المعاصرة، كنتيجة طبيعية لتطوّر الحضارات وتفاعلها وتواصلها. فكل حضارة تساهم بما تقدّمه من ابتكارات ومعارف، في تطوّر الحضارة العالمية. فالحضارة المصريّة القديمة جاءت نتيجة اطلاعها وهضمها للحضارات السابقة، كحضارة بلاد ما بين النهرين والحضارة الهندية والصينية. وساهمت الحضارة المصريّة كذلك في نشوء الحضارة اليونانيّة والرومانيّة. وساهمت هذه الحضارات بدورها في إنضاج الحضارة العربيّة والإسلاميّة. وهذه بدورها ساعدت في وجود الحضارة الأوروبيّة الحديثة والمعاصرة. فكلّ واحدة من هذه الحضارات كان لها دورها ومكانتها، في سلسلة الحضارات العالمية.

II. المرتكزات الأساسيّة للعولمة المعاصرة

مع نهاية الحرب الباردة بين القوتين العظميين ظهرت حروب متعدّدة، ومتفرّقة في أماكن عديدة في العالم؛ في العراق ويوغسلافيا والصومال، كما ظهرت كذلك ثورات أهلية، في أفغانستان وتركيا والجزائر والسودان وافريقيا الجنوبيّة وسيريلانكا، وانتشرت كذلك المجاعة لتعم ّ قسماً كبيراً من أفريقيا وأمريكا اللاتينية. بدأت العولمة تأخذ اهتماماً كبيراً لدى معظم مفكري العالم، وخاصة في العالم الثالث. وهي قد ترافقت مع متغيّرات عديدة، أهمها:

- انحسار القطبية الثنائية بعد نهاية الحرب الباردة، وظهور مؤشرات لنظام دولي جديد تسيطر فيه الهيمنة الأمريكية الأحادية.
- انحسار الأيديولوجيا الشيوعية، بعد تفكك الاتحاد السوفياتي، وانهيار الأنظمة الاشتراكية في أوروبا الشرقية.
- تسارع وتيرة الثورة الصناعيّة الجديدة، القائمة على التقنيات الإتصاليّة والتكثيف المعلوماتي.
- «توسع المنظومة الرأسماليّة بعد انهيار

خصمها الاشتراكي، وما نجم عنه من توحد السوق العالمية، في سياق أنظمة تبادل حرّة تتحكم فيها المراكز الاقتصادية والمالية الغربية وصناديق التمويل الدولية»[10].

واستندت العولمة كذلك إلى مرتكزات أساسية، يمكن تلخيص أهمّها على الشكل التالي:

أ) أطروحة نهاية الأيديولوجيات:

وهذه قد سادت بعد انهيار الاتحاد السوفياتي. وقد بشّر بها الكاتب الأمريكي فرانسيس فوكوياما، في مقالته "نهاية التاريخ " عام 1989 في مجلة "ذا نشيونال انتريست". وهي تتوافق مع الأطروحة الهيغلية القائلة باكتمال «حركية التاريخ من حيث تطابقه مع العقل المطلق، الذي تجسّده موضوعيّاً الدولة الليبرالية»[11].

بـ) النظرة التقنويّة:

الأيديولوجيا المعلوماتيّة: وحسب هذه النظريّة، فإنّ ثورة الاتصالات السائدة سوف تحقّق أبعد الأحلام البشرية منالاً، مثل: العدالة الاجتماعيّة، والديمقراطيّة، والمساواة الاقتصاديّة. وتسود هذه النزعة أوساط الكثير من التيارات السياسية الغربية.

جـ) النظرة الاقتصاديّة لأيديولوجيا الليبرالية الجديدة:

لا بد من الاعتراف بأنّ عولمة الاقتصاد هي الظاهرة الأكثر جلاء في مسار التطورات الجذرية، التي غيّرت شكل العالم في العقد الأخير. وهي تبدو في مستويات متعدّدة من بينها نشاط ووزن المؤسسات والشركات المتعدّدة الجنسية، وتقلّص منزلة الدول، ونمو التجارة الخارجيّة، وانبثاق تجمّعات إقليمية في مناطق مختلفة من العالم، وانهيار الحواجز بين اقتصاديات بلدان العالم، في إطار اتفاقات دوليّة ملزمة. لقد ارتكزت الرأسماليّة في تحوّلاتها الحديثة، على توحيد السوق الاقتصاديّة الدوليّة.

والعولمة بهذا الشكل تأتي تجسيداً لاتجاه التوسّع الرأسمالي، الذي يتلاءم مع التطورات التقنية الجديدة، التي حوّلت أدوات الإنتاج وبدّلت توازنات الفضاء الاقتصادي. إن أبرز مؤسسي هذه المدرسة الليبرالية الأمريكية، هو "ميلتون فريدمان". وهي ترى أنّ الأساس العلميّ، الذي تستند إليه، هو نموذج "التوازن"، المستمد من الفيزياء الحديثة. ومفاده أنّ حركة الأسواق الماليّة تقود بذاتها إلى الاستقرار والتوازن، ولا تتطّلب أي تدخل خارجي، كما لا تقوم على أي قيم أو مرجعيّة عقدية.

د) "الكونوية"؛ أيديولوجيا النّزعة الإنسانيّة الجديدة:

وتعني عبارة "كونوية": وحدة المرجعيّة الثقافيّة والفكريّة للبشريّة، من منطلق تماثل الإشكالات المطروحة على مختلف المجموعات الحضاريّة، وتوحد النموذج التنموي والإطار التشريعي الذي ينظمها، في عصر العولمة. وتترجم هذه الأيديولوجيا، آلية نشر الديمقراطيّة التعدّدية، والدفاع عن حقوق الإنسان،

وخاصة إمكانية الدفاع عن حقوق الأقليات. ورغم أنّ هذا المفهوم قد عرف سابقاً ومنذ بداية العصر الحديث، إلا أنّ العودة له الآن، ناجمة عن انتصار الليبرالية، التي ترتكز على حقوق الإنسان، من حيث هو فرد منتج متمتع بحريات فرديّة واسعة، في مقابل الطابع الكلي للدولة. وهي تعاكس الرؤية الماركسية، التي تنطلق من أنّ الفرد هو جزء من نظام كلي لا يحقّق حريته إلا بداخله.

من إيجابيات العولمة، تحسين الظروف الاجتماعيّة والسياسيّة والقانونيّة والبيئيّة والاقتصادية والثقافيّة والإعلاميّة، بالإضافة إلى توطيد السلام بين الأمم والشعوب. وهي تعمل على التعدّدية الثقافية، وقبول الرأي الآخر، وتعزيز الديموقراطية، وتحقيق العدالة والمساواة وتكافؤ الفرص بين المواطنين داخل بلدانهم. من إيجابيات العولمة المعاصرة كذلك، سهولة التواصل والتفاعل بين الدول والمجتمعات والأفراد، وكذلك سهولة الاطلاع على المنجزات الحضاريّة، وسهولة التبادل التجاري وإزالة الحواجز الجغرافية والإقليمية. كما أنّ من إيجابياتها ايضا، على الصعيد السياسي، تحرير الشّعوب المقهورة والمستعبدة من سلطة حكامها الجائرين.

III. تداعيات العولمة المعاصرة

مع تفرّد القوّة الأمريكيّة كونها الوحيدة القادرة أن تسكت باقي القوى، بدأت خطورة العولمة تتفاقم. وهي تستخدم اليوم، لمصلحة أمريكا على حساب مصالح العالم والبشرية جمعاء. تلك العولمة التي ساهمت في بنائها كل حضارات العالم، من شركات عملاقة إلى مؤسسات ثقافية وتعليمية إلى مؤسسات أهلية إلى جمعيات عالمية، ومنظمات دولية، أمثال: جمعية الأمم المتحدة، ومجلس الأمن الدولي، وما يتفرّع عنهما من مؤسسات سياسية وإدارية واقتصادية.

هذه الإنجازات العالمية، تتفرّد الولايات المتحدة بحكمها اليوم، فتصادر حريتها وتعمل على تقويضها وتجيّر قراراتها لمصلحتها. وما تجدر الإشارة إليه الآن، هو أنّ الولايات المتحدة أصبحت المستفيد الأول والأهم من العولمة. فهي تدعم اتجاه العولمة، لأنّها تخدم مصالحها. العولمة اليوم، تأتي نتيجة لتطورات خطيرة. فالتفرّد بالقوة الوحيدة الكبرى من قبل الولايات المتحدة الأمريكية، قد أدّى بها إلى رسم خريطة جديدة للعديد من دول العالم الثالث، وذلك خدمة لمصالحها. المشكلة اليوم تكمن بالوسيلة المتّبعة لتحقيق الأهداف الجديدة. فقد تكون تلك الوسائل صناعة الحروب لتسهيل المهمة. هذا بالإضافة إلى امتلاكها للتقنيّة الحديثة، حيث تمتلك أفضل وسائل إعلام واتصال، ما يسهل عليها نشر الدعايات وترويج الأفكار، و«قدرة وسائل الإعلام فيه على فرض الحدث على الأذهان، كبيرة ومذهلة لدرجة يمكن أن يصبح في ظلها

الحق باطلاً، والباطل حقاً، تتقبله الناس وتتعايش معه، لأن سطوة هذه الوسائل على الأذهان وصلت إلى درجة تدجين العقول إن لم يكن تغييبها»[12].

يشهد الفكر العالمي اليوم، موقفين متعارضين بالنسبة إلى العولمة: موقف يرى أنّ الغرب أدرى بشؤون الشرق من الشرقيين. فهو يروّج وينظر للعولمة، على اعتبار أنّ القوى العظمى تترتب عليها مسؤولية أخلاقيّة تجاه الدول الناميّة؛ فهي تعمل لتحرّرها من حكم أنظمتها الفاسدة، وتعمل لتحقيق النظام الديمقراطي، وتحسين حياة المجتمع، وتحسين ظروف العيش وزيادة فرص عمل.

أما الموقف الآخر، فهو الذي يناهض العولمة ويعتبرها جالبة للشر والأذى. وهي وإن قدّمت شيئاً مفيداً، مثل الترويج للديمقراطيّة، ورفع مستوى دخل الفرد، إلا أنّها تزرع السموم وتقضي في النهاية على تراث الأمم ولغاتها وأصالتها. يرى هذا التيار أنّ العولمة بزّيها الحالي تعمل لمصلحة الولايات المتحدة، ومن يقف بصفها من الدول الكبرى.

وقد تصدّى العديد من مفكري العرب البارزين لاتجاه العولمة، فعملوا على تحقيق تنمية مستقلة، وفكّ الارتباط مع مراكز المنظومة الرأسمالية.

يقف الفكر البشري اليوم، أمام إشكالية العولمة. وهي تتمثّل في الإجابة على الأسئلة الآتية: هل صحيح أن الغربيّين أدرى بأمور الشرقيين أكثر من الشرقيين أنفسهم؟ هل صحيح أن القوى العظمى تريد الخير، وتعمل لمصلحة الشعوب النامية؟ وهل أنّ العولمة تهدف، كما تعلن، لنشر الحكم الديمقراطي؟ وهل أنّ الولايات المتحدة الأمريكية ومعها بعض الدول قادرة على مصادرة القرار الدولي؟

إنّ الإجابة على تلك الأسئلة تحتاج لمعرفة تداعيات العولمة. ويؤكد التاريخ البشري أنّ أسباب الحروب العالميّة، هي أسباب اقتصاديّة بشكل أساسي، وكذلك تشهد نتائج الحروب الأثر السلبيّ على اقتصاد الدول النامية. من الطبيعي أن تحمّل القوى المنتصرة في الحرب، القوى المغلوبة كامل المسؤولية؛ فتفرض عليها دفع المبالغ الضخمة كتكلفة للحرب، ثم تهيمن على مقدراتها الوطنية، فتمنع ما يتعارض مع مصالحها، وتفرض ما يتوافق معها. وبعد تقسيم العالم بين الشركات التابعة للدول الكبرى، أصبح من الضروري الحصول على المزيد من مناطق النفوذ لصالح القوى المنتصرة.

ولو كانت القوى الكبرى تريد مصلحة الشعوب الفقيرة، لعملت على مساعدتها بدعم المؤسسات الثقافية والتربوية، وليس كما تفعل بدعم الأنظمة العسكرية والديكتاتورية، والمساعدة على تجهيل الشعوب بزرع السموم في المفاهيم وبدعم الوصوليين أصحاب المصالح الفردية على حساب المصالح العامة.

والحقيقة أنّ الكلام على الديمقراطيّة

والإرهاب والأنظمة الديكتاتورية، ليس إلا تبريراً وحججاً واهية تستخدمها الدول الكبرى، للتمويه عن مخططاتها الحقيقية. هناك نزوع أمريكي جارف لبسط "استعمار" ثقافي وتكنولوجيّ. ولا يبدو في الأفق أنّ الليبراليّين الجدد يفكرون في شيء آخر، غير تعميم قيمهم الجديدة وفرضها على الآخرين، بالضغط والعنف والمساومة.

وإذا كان الأمر كذلك، فهل العولمة كما هي اليوم، لا تحمل إيجابيات؟ أم أنّ لها إيجابيات وسلبيات، وسلبياتها أكثر من إيجابياتها؟ وما هي تلك السلبيات، وهل يمكننا أنّ نقف بوجه العولمة القادمة لندرأ السلبيات؟

الحقيقة أنّ العولمة، كما هي الآن، تحمل في طياتها إيجابيات وسلبيات.

أمّا السلبيات، فهي متعددة، وتأتي نتيجة لعوامل عديدة؛ أهمها جاءت نتيجة لتفرّد بعض الدول الكبرى بالسياسة الدولية. وقد جلبت معها الحروب الدامية. وترافقت مع تطور الأسلحة النووية. أمّا تطوّر التجارة العالميّة، وتطوّر الصناعة العالمية فقد فرضا نوعاً من الاتفاقات والمعاهدات أو الصفقات التجارية المربحة، التي لا تخلو من الاحتكار العالمي لبعض السلع. ففي ظلّ العولمة تفقد الروابط الوطنية والقومية، ويضعف الإنتاج الوطني أمام الإنتاج العالمي ذو النوعية الأفضل. وتفقد بعض الدول حقّ الكلام للدفاع عن استقلالها، وإلا تقع تحت تهديد الدول الكبرى.

تمظهرت سلبيات العولمة عبر التاريخ، بالحروب الدامية من أجل السيطرة والتوسّع. والحروب على أنواعها تعتبر من السلبيات، لأنّها تجلب للبشرية الدمار والخراب. فهي وإن أدت بعض المنافع للمسيطر والأقوى، إلا أنّها، بشكل عام، تهدّد السلام العالمي وتؤدي إلى موت الكثيرين من دون وجه حق.

ويرى الفيلسوف الفرنسي كورنليس كوسترايدس أنّ هذا العالم «قد غدا يعيش ظاهرة فريدة في تاريخ البشرية، وهي تفتت وتفكّك المرجعيات والمنابع المنتجة للدلالة»[13]. يرى هذا المفكر أنّ هناك أزمة على مستوى الفكر والفلسفة والتفكير والفهم والهوية والأخلاق والسلوك والممارسة، وما انهار هو ذلك النمط المركب والجامع ما بين العلم الاقتصادي والفلسفة العقلانية للتاريخ. وهذه الظاهرة ستواكب الفراغ النظري الذي خلفته ديناميكية العولمة في مستويات عديدة، من بينها البعد الاستراتيجي، ومنطق العلاقات الاجتماعية، وآليات الرهان الاقتصادي، والقاعدة العميقة للتوجهات والمسالك المعيارية والأيديولوجية والسياسية.

أمّا على الصعيد الاستراتيجي، فقد تغيّرت التركيبة الاستراتيجية، بعد نهاية الحرب الباردة، وفق اتجاهات متعدّدة، ولم تتبلور، حتى الآن، معالم المعادلة الدولية الجديدة. لقد تأثرت الإستراتيجيا بأمور متعددة، منها: القطبية الأحادية وهيمنة

الولايات المتحدة الأمريكية ومحاولة رسمها لخارطة دولية جديدة. مشهد التكتل الإقليمي الذي يستند إلى العوامل الاقتصادية، مشهد التفكك والتجزؤ الذي يظهر في النزاعات العرقية والقومية والثقافية في العالم الثالث.

ويلاحظ الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس أن رموز تقسيم العالم الموروثة عن حقبة ما بعد الحرب فقدت دلالتها منذ سنة 1989. وبلدان العالم الثالث أصبحت مهدّدة بالتفكك العرقي والديني. ومعظم دول العالم من ثالث وثانٍ، تعيش أزمة أمام تحديات العولمة. ولم يبقَ سوى دول العالم الأوّل الوحيدة القادرة على تحديد مرتكزات النظام الدولي. ويرى هابرماس أنّ عصر العولمة، على عكس ما تتوهم بعض الأدبيات الأمريكية، لن يحقق مشروع كانط في السلم العالمي.

لقد ضاعت مختلف الأمم وأصبحت عاجزة عن إعادة التفكير، في مسارها خارج الثنائية التي كانت قائمة. ولم يعد سوى الحسّ القومي وحده، تلجأ إليه بعض الدول في مواجهة العولمة.

العالم اليوم أصبح بدون حدود، وبدون موجّهات، وبدون غايات. وأصبحت سمات الزمن العالمي اليوم، هي التفكك الإقليمي والتفكك الأيديولوجي، مما يجرفنا في فضاء كوني مفتوح، لا أفق له ولاحدود. تفرّدت الولايات المتحدة الأمريكية اليوم بالإرادة الدولية. وهي قادرة على التأثير في مجريات التاريخ العالمي. وقد تسنّى للرئيس الأمريكي "جورج بوش"، أن يعلن بارتياح ميلاد نظام عالمي جديد، قوامه الحريّة. لقد ترافقت تلك التحوّلات مع أحداث مهمة، أمثال: حروب الخليج، الحرب الأهلية اليوغسلافية، الصراعات المتعدّدة في افريقيا، ارتريا، الصومال، الكونغو الديمقراطية. وكذلك تتزايد الدعوات الانفصالية في أندونيسيا والبرازيل وروسيا، حتى أوروبا لم تسلم من خطر الدعوات الانفصالية. وقد نبّه المفكر الفرنسي باسكال يونيفاس من خطر تعدد الدول، إذ أنه يرى أن خطرها يهدّد العالم أكثر من السلاح النووي. لقد عجزت الشبكة التحليليّة السابقة عن استكناه التحولات الدولية الجديدة، في الوقت الذي لم تولد هذه التحولات مقاييس منهجية جديدة تلائمها.

تتميّز النزعات الانفصالية بأنها لاتدافع عن هويّة قومية، وإنما تريد «التمييز عن الآخرين لأجل استغلال ثروات البلد والاستمتاع بها من منطلق أن الرفاهية تتسنى داخل كيان محدود أكثر من الفضاءات الواسعة الفسيحة»[14].

وما تشهده الفلسفة من جراء العولمة ظهور الآراء الفلسفية المؤيّدة والمروّجة لها، وعلى سبيل المثال، ما نشهده من آراء المفكر الأمريكي فرانسيس فوكوياما، في كتابه "نهاية التاريخ". وهو يثير اهتماماً في الساحة الفكريّة. وهو يقرأ التاريخ من منظار النظرية الهيغلية، حيث نصل بعد نهاية الماركسية إلى اكتمال حركة الحداثة، من حيث هي مطلق متحقق في النموذج

الليبرالي بقيمة الرأسمالية والديمقراطية. وهو يقول: "كلما اقتربت الإنسانية من نهاية الألف الثالثة فإنه يلاحظ أن الأزمتين المزدوجتين للتسلطية والاشتراكية لم تتركا في ساحة المعركة إلا أيديولوجيا واحدة محتملة ذات طابع شمولي: هي الديمقراطية الليبرالية، عقيدة الحرية الفردية والسيادة الشعبية. فبعد مائتي سنة من إطلاقها للثورتين الأمريكية والفرنسية، برهنت مبادىء الحرية والمساواة ليس فقط على أنها دائمة، بل أيضاً أنها تستطيع أن تنبعث من جديد»[15]. لقد لجأ مفكر الليبرالية الجديدة، إلى فلسفة هيغل السياسية ليصف الوضع الجديد باعتبار أنّها تدعم مرتكزات الرأسمالية. كما أنّ فوكوياما يعود في مقالة أخرى ويردّد بأنه لا يرى في ما حدث في عالم السياسة الدولية وفي الاقتصاد العالمي أي شيء يتعارض، حسب وجهة نظره، مع الاستنتاج القائل إنّ الديمقراطية المتحرّرة والنظام الاقتصادي الذي يتحكم في السوق هما البديل الوحيد النافع للمجتمعات الحديثة.

وأما كيفية مواجهة أخطارالعولمة، فيمكن أن يتحقق بالقضاء على الحجج أو الذرائع التي تتحجّج بها تلك الدول الكبرى. مثل تحقيق الديمقراطية، احتواء أنواع المعارضة تليين المواقف، التمسّك بالقوانين والشرائع الدولية، عقد معاهدات مع بعض الدول القادرة على الوقوف بوجه القوى المعادية.

وأما بالنسبة إلى تلك الحجج والذرائع، فهي قد وجدت بإشراف الاستعمار. ومن المنطقي أن يشترك بالجريمة المسبّب لها والمنفذ. فظاهرة الإرهاب التي تزداد انتشاراً لا يمكن القضاء عليها إلا بالقضاء على أسبابها. أوليس أن قمع الشعوب واستعمار البلدان واحتلال الأوطان، وتهجير الناس يعتبر سبباً من الأسباب التي تسبّب الإرهاب؟ أوليس الإرهابي هو ذلك الذي يعتدي على حقوق الآخرين؟ وهل يعتبر من يدافع عن وطنه وبلده وحريته وكرامته وكرامة شعبه إرهابيا؟ ثم ألا يعتبر إرهاباً احتلال البلدان الضعيفة واجتياح بلدانها من قبل الجيوش الأجنبية، ورمي القنابل العنقودية، واستعمال أحدث الأسلحة فتكاً؟ ألا يعتبر إرهاباً تخويف الناس وتدمير المنازل والقرى على سكانها، من قبل الطائرات الإسرائيلية والأمريكية؟ ألا يعتبر تدخلاً سافراً في شؤون البلدان الفقيرة بدعم أنظمة استبدادية، تعمل على تزوير الوقائع والمفاهيم؟ أنظمة ترفع أهل الجهل درجات على أهل العلم، أنظمة تعمل على القمع، فتقتل روح المبادرة عند الأفراد، وتقمع كل طاقة فكرية وإبداعية؛ أنظمة ترتبط وتتحالف مع الأعداء ضد مصالح شعوبها. أنظمة تسهّل أي نشاط للجيوش المحتلة والمعادية. أنظمة تتسلط بالقوّة، فتتّهم وتزوّر الحقائق، وتقتل، وتسجن، وتزوّر القضاء، فلا تحكم بالعدل، همّها الأساسي هو حفظ مصلحة الفئة الحاكمة، ولو على حساب أرواح الأطفال والأبرياء.

إنّ معظم البلدان النامية تئنّ تحت هذه المظالم، ولا حول لها ولا قوّة في الخلاص. أطبق الظلم على شعبها من كل الجهات. ولم يبق سوى صراخ ضمائر المثقفين الذين يشعرون بتلك المآسي، لأنهم يعرفون مدى قساوتها، ويعرفون أسبابها. أما ما يصعب عليهم مواجهته، فهو عدا عن الأنظمة، وعدا عن أصحاب المصالح، وعدا عن الفئات المتسلطة، هو الجهل المتفشي لدى أفراد الشعب، حيث فئات الشعب لا تعرف أين مصالحها، وقد تخدم عدوها في أغلب الأحيان.

إنّ الإعلان العالمي لحقوق الإنسان شرّع حق الدفاع عن النفس. والحقيقة أنّ المغلوب على أمره أو المعتدى عليه، يختلف في سلوكه عن الإنسان الحر. فالمعتدى عليه مثل الذي يهدّم منزله أو يقتل ولده أو ينتهك عرضه أو تجرح كرامته، له الحق بالمواجهة، بالأسلوب الذي يراه مناسباً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالإنسان الذي يشعر بالظلم ويقع تحت تأثير آراء ومفاهيم تفرض عليه العمل تحت أي أسلوب لأجل التحرّر.

حقاً، إن من يرى الجرائم التي تحصل يؤكد على طبيعة الأعمال الإرهابية، ولكن من يدرس الواقع دراسة واقعية، ويحلّل الأمور بأشكالها التاريخية والحقوقية يرَ أن الإرهابي كذلك هو من يسبّب الظلم للآخرين وكرامتهم.

أما بالنسبة إلى خطر العولمة، فهو فقط بسبب تفرّد دولة واحدة بالقوة العالمية، وخروجها على القانون الدولي. أما العولمة فهي بشكل عام إيجابية، فيما لو تسنّى لها تطبيق القوانين الدولية العادلة وبدون تحيّز. أما عن العولمة في الاتصالات والعلوم، فهي أقل خطراً من العولمة الاقتصادية والعسكرية. ولكن بما أننا نؤمن بمسيرة التقدم العالمي، وهذا يفرض المزيد من الانفتاح والتعاون الدولي، فلا يمكن الوقوف بوجه تيار العولمة، لأنّه سيكون تياراً جارفاً. أما ما يمكن الوقوف عنده هو محاولة إنهاض الفكر النقدي القادر على تقويم مسار العولمة، هو ذلك التيار العقلاني المتسلح بسلاح المعرفة والوعي والحرية، المغلب التفكير العقلاني على كل ما عداه. ذلك التيار الناضج؛ تيار المثقفين والنخبة، الذين يعتمدون العلم في الاقتصاد والسياسة، ويعملون لمصلحة البشرية جمعاء، بشكل عام، ولمصلحة شعوبهم وأوطانهم بشكل خاص. الذين هضموا كل أنواع الثقافات، من دينية وعلمانية، فاكتشفوا أسرارها وأهدافها، وتعرّفوا إلى ألبابها.

هذا التيار ستكون مواجهته للعولمة مختلفة لكل المواجهات التقليدية المعروفة، مواجهة تعمل بواسطة الفكر والعلم والسياسة والإعلام، فتدخل إلى عقول الغربيّين ما كانت تمنعه عنهم كل الأساليب التقليدية. إن ما يؤكد إمكانية هذه الآراء، هو ما يجري من تحوّل، في السياسة الأمريكية، حيث أيّد الشعب الأمريكي، في الفترة الأخيرة، المرشح الديمقراطي وتخلّى عن الحزب

الجمهوري، لقد فضّل رئيساً له انتماء افريقي، مقابل تصحيح أمور الإدارة الأمريكية. لقد كان كل ذلك انطلاقاً من وعي الشعب لمصلحته. هكذا يجب التعرّف على طبيعة الأنظمة الغربية، بهدف معرفة كيفية المواجهة.

المواجهة تتطلب خططاً مرسومة، تتطلب قراراً حراً مستقلاً، وتتطلب أهدافاً معيّنة، وتختار أسلوب المقاومة، بما ينسجم مع تلك الأهداف، علما بأن الأساليب تتنوّع وتتعدّل باستمرار.

وعلى صعيد الاتصالات مثلاً، في البلدان العربية شهدت طفرة بالصحف المطبوعة عبر الأقمار الاصطناعية، والموزعة على نطاق واسع. وتلتها ظاهرة الإعلام الفضائي، التي تنامت بسرعة وتميّزت بهامش الحرية، وعملت على اختراق المحظورات في العالم العربي. وتتناول الموضوعات الحساسة التي تحجب في الإعلام الرسمي. وشكّلت هذه الطفرة النوعية تحوّلاً جذريّاً في الفضاء الثقافي والمجتمعي، ويمكن النظر إليها من باب الإيجابية واعتبارها مؤشراً بارزاً من مؤشرات المناخ التعدّدي الصحي.

أما إيجابيات العولمة فتتمثل بانتشار العلم والمعرفة. وتمثّلت سابقاً بهضم العرب للفكر اليوناني. وهضم الغرب للفكر العربي واليوناني معّاً. الثقافة الغربية الحديثة لم تكن لتظهر لولا التراكم المعرفي الهائل الذي خلفته الحضارات البشرية. وتتمثل العولمة كذلك بانتشار مظاهر الحضارة، وتعلّم المعارف عن الآخرين، مثل القوانين والأنظمة وكل أنواع الترتيب، بالإضافة إلى علوم الهندسة والرياضيات وكل أنواع العلوم والفنون والثقافات على أنواعها.

إيجابيات العولمة تتمثّل في التفاعل الحضاري والثقافي بين الشعوب المتنوعة. وهي تتمثل كذلك بالتبادل التجاري، وتأمين الحاجيات المطلوبة. هذا عدا عما تقدمه بعض الدول الكبرى للكثير من الدول المتخلفة، بالإضافة إلى حمايتها، وفصل النزاعات بإرسال قوى دولية، في كثير من المناطق. وكذلك فمنظمات الأمم المتحدة تهتم اليوم بالشعوب المتخلفة والمظلومة، فتقدم لها كل أنواع الدعم، من مواد غذائية وأدوية، كما تقدم لها الإرشادات والتوجيهات في مختلف المجالات. ويرى البعض أنّ «كلّ نقد للعولمة في شكلها الحالي وكأنّه دعوة إلى التخلي عن العالمية وإلى التخلّي عن التوق إلى الوحدة الإنسانية، بما هي أفق مثالي تسعى إليه كل الحضارات التي أدّت دوراً في التاريخ الكوني»[16].

أمام هذه الإيجابيات، يتوجّب على المفكرين والإعلاميين، وخاصة الإعلام العربي أن يتأقلم مع هذه المعطيات الإيجابية. على الإعلام العربي أن يسلك مسلك تعددية الرأي وحرية التعبير، وذلك تكاملاً مع الانفتاح السياسي. كما أنّ عليه التعمّق بالتخصّص والاحتراف واستخدام التقنية الملائمة، حتى يعيد للإنسان العربي ثقته بالإعلام المحلي، ولكي لا يتأثر فقط بالإعلام الغربي.

وعليه كذلك «المساهمة في حماية النسيج الثقافي والمجتمعي العربي من تحديات وانعكاسات "عولمة" متسارعة، تقوم على التقنيات الاتصالية المتجدّدة، وتستهدف الحضارات المختلفة في قيمها ومقومات وعيها الثقافي، لتقدم نموذجاً أحادياً يتم السعي لتعميمه عبر أدوات الاختراق الإعلامي الأكثر فتكاً»(17).

أمّا العولمة المفروضة في هذا العصر، فهي تأخذ الوجه السلبي، وذلك بسبب تفرّد الدولة الأمريكية بالقرار العالمي. فهي الأقوى عالميّاً، وقد تجيّر نفوذها في سبيل تحقيق مصالحها على حساب الشعوب الأخرى. الأقوى على الصعيد الدولي هو الذي يفرض هذه العولمة. إنه يستغل معطياتها وإنجازاتها، في سبيل تأمين مشاريعه ومصالحه العالمية، على حساب حياة الشعوب ودمائها ومصيرها.

العولمة المعاصرة اليوم، تضر بالصناعات المحلية والإقليمية، كما تضر اقتصادياتها بشكل عام. وهي كذلك تضر بالبيئة، بما تخلفه من إنتاجات صناعية، وتضر بالسياسات المحلية والإقليمية، إذ انها تفرض التبعية للقوى الكبرى، وبكل المجالات. العولمة، كما تمارس اليوم، «تقود إلى تركيز أكبر للقوة والغنى وبقيت نسبياً أغلبية شعوب العالم في الخلف»(18).

العولمة الآن تسير بطريق معاكس للطريق الحقيقي. أما الشعوب سوف تنتصر للعولمة الحقيقية التي تهتم بكل شعوب العالم بشكل غير منحاز. سوف يبقى الصراع مستمراً ولن يهدأ، لأنّ الغالبية من شعوب العالم سوف تنتصر للحقوق المشروعة. ومهما واجه العالم من نكسات ومطبّات، سوف ينتصر بالنهاية.

هناك أمثلة عديدة، يمكن أن تساعد، في رسم المستقبل؛ ففي أوروبا مثلا، ورغم سيطرة الرأسمالية سابقاً، تراجعت حدّتها أمام وعي الشعوب، واعتمدت أساليب مفيدة لشعوبها، مثل التعليم المجاني، وضمان الشيخوخة، وضمان حياة العاطلين عن العمل، وغيرها من الأساليب المفيدة لأفراد الشعب. وفي الإتحاد السوفياتي سابقاً، وبسبب اعتماده لأفكار شيوعية مثالية، وبسبب بعض ممارساتها الملتوية انهار النظام. إنّ معظم الأنظمة الاستبدادية سوف تتحوّل تدريجيّاً أمام ضغط الشعوب وتزايد الوعي، إلى أنظمة ديمقراطية، تفضّل المصلحة العامة على مجمل المصالح الخاصة.

خاتمة

العولمة الحقيقية سوف تنتصر لنفسها، وتتمكن من مواجهة المشاكل المستمرّة، التي لا يمكن فصلها عن الصراع الحقيقي المستمر بين أبناء البشر، صراع بين اتجاهين: أهل الخير من جهة، وأهل الشر من جهة أخرى. إنه صراع قوي وخطير، يظهر بألوان متعددة، وفي كل الموضوعات والمجالات. صراع قائم على الصعيد الأخلاقي والاجتماعي والسياسي والثقافي والعسكري، وعلى صعيد الأفراد والجماعات والدول.

إنّ مواجهة التحدّي ضروري، وذلك للانتصار للحقوق الطبيعية المشروعة لشعوب العالم. المواجهة تتطّلب أساليب متنوّعة، وذلك بحسب طبيعة التحديات، وبحسب الإمكانيات المتوفرة. إن تيار العولمة المشروعة جارف، لا يمكن التصدّي له بهدف معاكسته، بل من الأفضل السير معه، والتعلّم منه، ليتثنى للشعوب العالمية قدرتها على مواجهة التحديات الصعبة.

لقد وضع كانط، في نهاية القرن الثامن عشر، خطة نظريّة متكاملة لإقامة السلم الدائم بين الأمم الأوروبية. وهو قد دعا لإقامة نمط من الدولة العالمية المرنة والفعالة يتوجب عليها، وحسب رأيه، بلورة حقوق مواطني العالم، فتضمن التعايش السلمي والتعاون بين الأمم التي تتكون منها البشرية. إلا أن نظريته بقيت حبيسة المكتبات. أما اليوم وبعد نهاية الحرب الباردة، أخذت تركز الأدبيات السياسية الغربية على دور الأمم المتحدة، كمنتدى عالمي يمتلك قدرات تؤهله بمسؤولية تأمين السلم والاستقرار في العالم. ويرى الفيلسوف المعاصر يورغن هابرماس ضرورة إعادة الاعتبار لمشروع كانط، مبيّنا أنّ الحاجة اليوم، تستدعي إيجاد الآليات المؤسسية العالمية، الكفيلة بفرض احترام حقوق الإنسان؛ أي إلزام الدول والأنظمة بالتطبيق الفعلي لبنود الإعلان العالمي لحقوق الإنسان.

ظاهرة العولمة حتميّة، بمعنى أنّها ضرورية تفرضها العلوم الاجتماعية أو الاقتصادية. وهي تفرض نفسها بشكل ملزم على الدول الضعيفة، وربّما غصباً عن إرادتها. وذلك لأن تلك الدول ضعيفة بشكل لا يمكنها أن تواجه القوى الكبرى المتحكمة بالمصير العالمي اليوم. وهذا ما يستدعي أخذ الحيطة والتنبّه لهذا الخطر. أما كيفية المواجهة، فيمكن إيجازها بما يلي:

نواجه العولمة بالعمل على توسيع ثقافتنا وإعدادها بشكل منفتح على الآخر؛ نواجهها بفهم أخطارها، وبالإطلاع على إيجابياتها وسلبياتها بشكل كامل. وكذلك بتجديد ثقافتنا لتتكيّف مع الثقافة العالمية، وبإعداد المناهج التربوية العصرية القادرة على استيعاب العولمة واستيعاب أخطارها على مجمل النواحي الاجتماعية، وبعدم الأخذ بكلام المحافظين والانعزاليين، الذين يستخدمون العاطفة لتمويه الحقائق، بهدف تضليل الرأي العام، وبهدف تأمين أغراضهم السياسية، وبتحرير التفكير العقلي من سلطة الأيديولوجيات المتجمدة.

مواجهة العولمة تقتضي العمل على معالجة ما ينتج عنها من سلبيات، كالاهتمام بفرص العمل ومعالجة ظاهرة البطالة. مواجهة العولمة تتطلب مسؤولين على قدر من الثقافة والوعي، يهتمون بأمور البلد بشكل موضوعي، مفضّلين المصلحة العامة على مصلحتهم الخاصة.

قد ينتج عن العولمة صراعات بين الثقافات والقوميات المتنوعة، وخاصة في العالم الثالث، حيث تتحوّل أنظمتها

من استبدادية وقمعية إلى أنظمة تسودها الحرية والديموقراطية. ونشاهد ذلك في العديد من الدول، حيث ظهرت الصراعات الطائفية والدينية والعرقية بعد أن كانت خامدة سابقا، بسبب هيمنة أنظمة قمعية. وتبدل هذه الأنظمة قد غيّر التوازن القائم، إن كان بالنسبة للوضع الثقافي أو بالنسبة للوضع السياسي، مما استدعى توازناً جديداً قد يؤدّي إلى صراعات متعددة. يرى د. السيد ولد أباه أن نموذج الدولة ـ الأمة يتعرض «للوهن والتراجع لأسباب موضوعية تحصر عادة في ما تفضي إليه ظاهرة العولمة من تقويض للخصوصيات الوطنية ومحو للهويات القومية»(19).

ينتج عن هذه الإشكالية تحوّل نحو ثقافة عالمية تتناسب وعصر العولمة. «إن هذه الإشكالية تنعكس في الساحة العربية بحدّة مضاعفة، حيث تتزايد الخشية من تأثيرات القولبة الشاملة على واقع الكيانات القطرية الهشة في غياب نظام إقليمي عربي فعال»(20).

مواجهة العولمة تقتضي التمسك بإيجابياتها والابتعاد عن سلبياتها. وهذا ما يفترض التفاعل معها وفق مبادئها وآلياتها، بهدف إدراكها من الداخل، والعمل على استثمارها. العولمة في المجال الاقتصادي، كما يراها محمود عبد الفضيل تقتضي «السعي إلى تنشيط الجهود والأبحاث واللقاءات المشتركة بين اقتصاديي المغرب والمشرق، بحيث يحدث مزيد من الإخصاب المتبادل وتوحد الرؤية بين الفريقين إزاء قضايا التوحد والتحرّر الاقتصادي العربي»(21). مواجهة العولمة تقتضي استيعاب الهويّة الثقافية الذاتية والتمسك بها وتدعيمها، وبإدخال التكنولوجيا الحديثة في النظام التربوي بصورة شاملة، والاستفادة منها في البحث العلمي. أما التكيّف فيستوجب الانفتاح واستيعاب المستجدات، وعدم الرضوخ الكامل لها، وكذلك وضع استراتيجية تربوية قادرة على مواجهة العولمة ومواجهة التحديات الطارئة.

العولمة المعاصرة لها أسبابها العلمية. وهي متعدّدة منها ثقافية ومعلوماتية وعلمية، ومنها عسكرية، ومنها نفسية واجتماعية واقتصادية. وكذلك هناك أسباب عالمية حيث التحوّلات التي طرأت من اختلال التوازن الدولي، إلى بروز النزعات التحرّرية والانفصالية. لقد تضافرت عوامل متعددة فأحدثت ما نشاهده اليوم من تحولات عالمية. وكما يشهد المجتمع العربي ثورة عارمة في مختلف الأقطار، من دون رسم أيديولوجيا لها أو خطة عمل. وقد وصفها البعض بالفوضى الخلاقة. إن هذه الفوضى قد تخلق أمورا إيجابية وقد تخلق أمورا سلبية. والتخوّف اليوم، يأتي من إمكانية استثمارها من قبل الغربيّين لتخدم مصالحهم على حساب أرواح ومصالح المجتمع العربي.

مواجهة العولمة تتحقق بواسطة اعتماد أساليب علمية مدروسة، تتعاون مختلف الدول على إيجادها. من أهم تلك

الأساليب: اعتماد أسلوب التكيّف معها، بدلاً من مواجهتها بالرفض القاطع. العمل على الاستفادة منها بالقدر الممكن. الاستفادة من إيجابياتها ودرء سلبياتها. العولمة فرضتها ظروف دولية، ولا يمكن إلغاء تلك الظروف بمحاربتها، بل من الأفضل تلافي سلبياتها.

العولمة اليوم يقتضي مواجهتها بالخطط العلمية المدروسة، والقائمة على تعاون دوليّ، يعمل على الاستفادة من إيجابياتها، حيث الدعوة للتحرّر ونشر الثقافة الديمقراطية، ومحاربة كل أنواع القهر والاستعباد. المعالجة لا تتحقّق باعتماد مفاهيم نظرية ومثالية بعيدة عن مقاربة الحقائق الواقعية، بل المطلوب دراسة الواقع القائم حاليا، للتعرف على طبيعته ومشاكله، حتى يتسنى للمفكر تشخيص التداعيات. وعلى ضوء ذلك تتحدّد المعالجة المطلوبة.

المعالجة برأينا، تقتضي تعديل نظام الجمعية العامة للأمم المتحدة، وتعديل نظام مجلس الأمن، ودعمه بقوى عسكرية، وإعطائه حق محاسبة كل الرؤساء الذين يمارسون القهر والإرهاب على شعوبهم. أما ما هو قائم اليوم فمجلس الأمن يكيل بمكيالين. ففي حين نرى أن إسرائيل تمارس كل أنواع الاستعباد والإرهاب المنظم على الشعب الفلسطيني، وتلقى حماية من الولايات المتحدة الأمريكية، حيث تستخدم حق النقض بوجه أي قرار يتخذ لإدانتها. ومن جهة أخرى فإن الولايات المتحدة الأمريكية باسم الحقوق المشروعة للشعوب تتدخل في شؤون الدول النامية والفقيرة. ولو افترضنا وجود نظام دولي عادل وقادر ومعتمد من قبل هيئة الأمم المتحدة، لكان بإمكانه المساهمة في تحقيق السلام العالمي. ولكان بامكانه حماية الشعوب وتحقيق أهدافها من الرفاهية والحرية. لو كان هناك نظام عالمي قوي، غير منحاز لأية دولة ولأي طرف، لكان بإمكانه أيضا فرض السلم العالمي..

د. علي مشيك

الهوامـــش

(1) مجيد، كمال، العولمة والديمقراطية، دار الحكمة، ط1، 2000، ص 9.

(2) ولد اباه، السيد، اتجاهات العولمة، المركز الثقافي العربي، لبنان بيروت، طبعة 1، 2001، ص 25.

(3) الأطرش، محمد، العرب والعولمة، ندوة العرب والعولمة، ص 412.

(4) اتجاهات العولمة، مصدر سابق، ص 109.

(5) موراي، ورويك، جغرافيات العولمة،

ترجمة سعيد منتاق، سلسلة عالم المعرفة، عدد 397، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 2013. ص 22.

(6) المصدر نفسه، ص 22.

(7) الطهطاوي، رفاعة، الاعمال الكاملة، جزء 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1973، ص 527.

(8) ماركس وانجلس، مختارات، ج3، دار التقدم، موسكو، ص 155.

(9) صبري عبدالله، اسماعيل، العولمة هيمنة منفردة في المجالات الاقتصادية والسياسية والعسكرية، دار قباء والقاهرة 1999، ص23.

(10) ولد اباه، السيد، اتجاهات العولمة، مصدر سابق، ص 107.

(11) نفس المصدر، ص 111.

(12) حفيانة، سعيد عيبي، مجلة الفكر الاستراتيجي العربي، العدد 35، مقال: الوطن العربي وحركات التحرر في ظل المتغيرات الدولية الجديدة، معهد الانماء العربي، بيروت 1991، ص 150.

(13) ولد اباه، السيد، اتجاهات العولمة، مصدر سابق، ص 133.

(14) نفس المصدر، ص 61.

(15) نفس المصدر، ص 148.

(16) المرزوقي، أبو يعرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 104_105، مقال: ما البديل من العولمة المافوية، مركز الإنماء القومي، بيروت 1998.

(17) ولد اباه، السيد، اتجاهات العولمة ومصدر سابق، ص 22.

(18) موراي، ورويك، جغرافيات العالم، مصدر سابق، ص408.

(19) ولد اباه، السيد، اتجاهات العولمة، مصدر سابق، ص 172.

(20) نفس المصدر، ص 173.

(21) عبد الفضيل، محمود، الفكر الاقتصادي العربي وقضايا التحرر والتنمية والوحدة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت 1985، ص 185.

المراجــع

1) الاطرش، محمد، العرب والعولمة، ندوة العرب والعولمة.

2) صبري عبد الله، اسماعيل، العولمة هيمنة منفردة في المجالات الاقتصادية والسياسية والعسكرية، دار قباء، القاهرة، 1999.

3) الطهطاوي رفاعة، الأعمال الكاملة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان بيروت 1973.

4) عبد الفضيل، محمود، الفكر الاقتصادي العربي وقضايا التحرر والتنمية والوحدة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت 1985.

5) مجيد، كمال، العولمة والديموقراطية، دار الحكمة، ط1، بيروت 2002.

6) ماركس وانجلز، مختارات، ج3، دار التفدم، موسكو.

7) موراي ورويك، جغرافيات العالم، ترجمة سعيد منتاق، سلسلة عالم المعرفة، عدد 397، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 2013.

8) ولد اباه، السيد، اتجاهات العولمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2001

9) مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد: 104_105، مركز الانماء القومي، بيروت 1998.

10) مجلة الفكر الاستراتيجي العربي، عدد 35، معهد الإنماء العربي، بيروت 1991.

العين في التشكيل

دلالات ورموز الفن السومري والفرعوني وتأثيرهما في عين الأيقونة

د. ندى طرابلسي

للأيقونة علاقة وثيقة مع حوار الرؤية (العين)، إذ تشكل الأيقونة هيكلية خاصة بها، كتركيب الجملة، أو كالمحادثة التي تعمل على دمج العديد من العناصر المختلفة والدقيقة، وفق القواعد اللغوية. متن هذا المنطلق، يتناول البحث العلاقة بين عناصر الرؤية المرتبطة بالإيحاء والتعبير والتشكيل للعين، هذه العلاقة التي نجدها في فنّي السومريين والفراعنة تحديداً، كما يتناول تأثير هذين الفنّين في الأيقونة المسيحية ضمن مراحلها الأولى خصوصاً. وسنتوسع في الدلالات والرموز والمؤثرات والموروثات التي هيأت لتشكيل العين في الأيقونة.

يقوم مفهوم رؤية العمل الفني على لغة مرئية متطورة، لأنَّ إدراكنا للرؤية شامل وناتج من مسار العين الذي يتنقل ضمن المشهد ليكشف المحور الأساسي للعمل الفني. هذا المسار الإنساني هو محاولة الكشف عن الإيحاء والتعبير؛ ولاستخلاص مختلف العلاقات بين العناصر التشكيلية والأنساق التعبيرية.

وتتولَّد عن ذلك عملية الغوص في الأثر الفني، بغية استجلاء ما تخفيه الدلالات والرموز التي تتحدد من خلالها قناة التواصل بين الباثّ والمتلقي.

أمَّا الإيحاء فهو انطباع ذهني يُستثار في الإنسان من خلال حواسه، وأهمها الرؤية. إنه فعل يغرس في الفكر أو العقل الباطن، حيث تتمحور الأحاسيس والانفعالات الإنسانية والروحانية.

أما التعبير فهو موجود في الإنسان بشكل فطري؛ ذلك أنه لغة فنية تستخدم مجموعة من الأدوات الإستطيقية (الجمالية) الخاصة، لتسلط الضوء على مكنونات الإنسان الداخلية. فهو استجابة عفوية لما تمليه المواهب من مشاعر وعواطف ورؤى، فضلاً عن تمتُّعه بالعديد من الدلالات، أهمها الدلالات الجمالية الناجمة عن المؤثرات الفنية، وهي انعكاس لمجموعة الأحاسيس الإنسانية التي تتحقق عبر التأملات الجمالية أيّاً كانت أبعادها، تبعاً للموروثات الميتولوجية والعقائدية والدينية والاجتماعية.

فالتشكيل في العمل الفني، إذاً، هو انعكاس لكل هذه الأمور سالفة الذكر؛ لأنه المرآة التي تعكس حال واقعها البنيوي والجمالي. لذا، سنتناول تسلسل تطور تشكيل العين، منذ فجر التاريخ حتى ظهور الديانة المسيحية، مع كل ما يحيط بهذا التشكيل من مؤثرات فكرية وفنية هيأت لظهوره.

تُعرَّف العين بالنظر أو بالرؤية أو بالبصر، وهي مرآة النفس ونافذة الروح، وهي حوار بلا صوت. كما أنها لغة الإيحاء، في العين الجاذبية والقوة والبؤرة ذات الطاقة المغناطيسية، ولها قدرة كبيرة على اختراق الآخرين لتصل إلى مكنونات النفوس. هي كالبلّور تكشف عمّا في نفس صاحبها من معانٍ ودلالات.

وعلى هذا النحو، تبرز أهمية تطور تشكيل العين في الفنون القديمة، هذا التطور الذي أوصل إلى أن تصبح الأيقونة ميزة من ميزات الشرق، تقوم في بنيتها على تمثيل شخص إلهي أو مشهد لأناس مقدسين من الإنجيل وتعاليمه، فتتدفق وتنعكس أشعتهم الألوهية على الأيقونة لتنطلق إلى خارج حدودها. كما تصبح هي، بدورها، مصدر قوة سماوية، تحمل المتلقي على الشعور بالنور المشع الذي يخترقه، فيتكشّف له دورها ومغزاها، من خلال جمال الخطوط والألوان التي تعبِّر عن الحياة والنور الأزلي النابع منها. هذه الأيقونة، وإن كانت «من تنفيذ مُصوِّر متحلٍّ بروح المدقِّق والمتعبِّد، إلا أنها مجردة من شعوره الشخصي»[1]، تعتمد فقط على البعد الروحي في تركيبتها وفي تنفيذها.

1. العين في عصور ما قبل التاريخ

إذا عدنا إلى العصر الأورجناسي، وجدنا رأساً من عاج حيوان الماموث. يطلق عليه اسم غادة براسمبوي **la dame de brassempouy** (مقاطعة لاند في جنوبي غربي فرنسا، فيما يقارب 20.000 عام قبل المسيح). وهو يمثل رأس فتاة صُفف الشعر فيه على شكل خطوط متقاطعة. وقد نجح الإنسان القديم في إظهار المعالم الرئيسة فيه، وتجنّب تحديد التفاصيل، فحجب الفم. أما الأنف والعينان فقد اكتفى بتخطيطها، فبدا إيحاء العينين كبيرتين واسعتين (شكل1).



رأس امرأة من العاج، غادة براسمبوي. عام 20.000 ق. م.
La dame de Brassempouy
Andre Leroi_Gourhan, Prehistoire de l'art occidental. Editions D'art Lucien Mazenod, Paris 1971

وفي إلهة الأمومة (هاسيلارجنوب بلاد الاناضول، منتصف الألف السادس)، تمثال صغير من الطمي المحروق يمثل "الإخصاب"، غابت فيه تفاصيل الوجه ما عدا حجمي العينين الواسعتين (شكل 2).

أما في الحضارات المتعاقبة، فقد اختلف المشهد، وفقاً للمعتقدات والتحولات الاجتماعية والاقتصادية.

(شكل 2)



إلهة الأمومة، هاسيلار ـ تركيا، نعمة اسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، القاهرة، دار المعارف، 1999.

2. العين في الفن السومري: الولوج في العالم العلوي

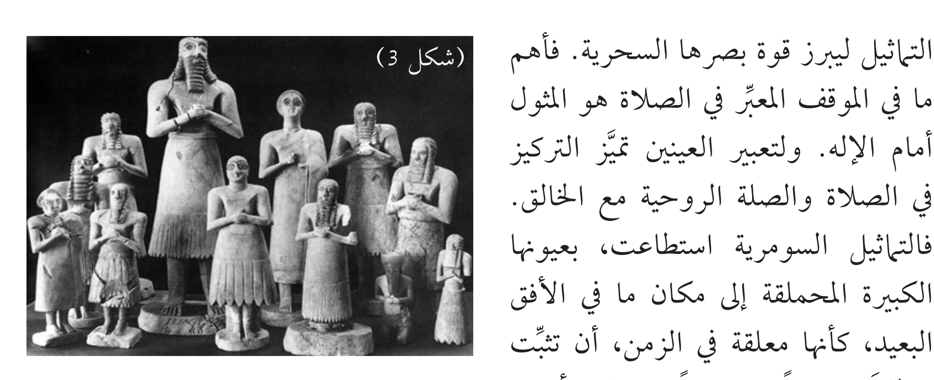
استطاع السومريون أن يعطوا لتشكيل العين، في فنونهم الدينية، أهمية خاصة. لقد كانوا الأوائل في التاريخ الذين قدموا تماثيل رمزية، ربط فيها مبدعوها بين ما هو مادي وبين ما هو روحي، لتكوين وحدة أسلوبية. وتوصلوا لاحقاً إلى الاستعاضة عن التشبيه المادي، بالروحية واللامادية أو الرمزية.

فقد كانوا لا يطمئنون إلى أخراهم؛ فعاشوا في دنياهم فزعين هلعين؛ لأنهم خضعوا للمصير الذي تقرره الآلهة. فبدت في الفن العراقي عموماً مسحة من الصرامة والتوتر.

كان على السومري بلوغ مآربه عن طريق الصلاة، إلا أنه وقع في مشكلة عدم قدرته على تكريس كامل وقته للأنشطة التي تمكنه من أن يحظى بتعاطف الآلهة. لذلك فقد جاء بتمثاله الشخصي إلى المعبد، واثقا بأن صورته موجودة بشكل دائم في بيت الإله؛ لتقوم بدور الوسيط. وتأكيد ورعه دون انقطاع، لأنَّ الإله قادر على التعرُّف على عباده. يجدر الذكر هنا أنَّ المثَّال لم يهدف إلى إبراز التشابه، بل هدف إلى إبراز النشاط الذي يمارس، أي الصلاة. إذ كان عليه أن يعبّر عن أكثر من مجرد صورة؛ كان عليه أن يعبّرعن حضور مادي وروحي أمام الخالق.

تُمثِّل معظم التماثيل الحجرية الآلهة والتدرج الكهنوتي الذي يبدأ من صغار الكهنة حتى يصل إلى الكاهن الأكبر، بالإضافة إلى الأمراء وصفوة من علية القوم، وصولاً إلى المتعبدِّين. فنحن أمام فن ديني يخدم أهدافاً محددة، بحيث يُلجأ في تماثيل العابدين، إلى تعبير العينين قبل أي شيء آخر. وقلَّما اهتم الفنان الرافدي بتناسب أجزاء جسم الإنسان واتساقها وتفاصيل بنيته التشريحية، لكنه أنجز

التماثيل ليبرز قوة بصرها السحرية. فأهم ما في الموقف المعبِّر في الصلاة هو المثول أمام الإله. ولتعبير العينين تميَّز التركيز في الصلاة والصلة الروحية مع الخالق. فالتماثيل السومرية استطاعت، بعيونها الكبيرة المحملقة إلى مكان ما في الأفق البعيد، كأنها معلقة في الزمن، أن تثبِّت خطاباً روحياً وصوفياً يتصل بأعمق مناطق الروح، لتجتازالحالة البشرية وصولاً إلى الأبدية[2] (شكل 3).



(معبد أبو) تماثيل الكهف بعيونها الكبيرة المحملقة.

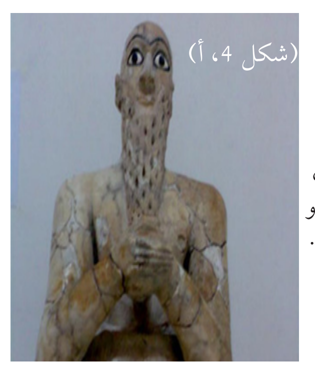
Tell Asmar_Statues de la Favissa de Temple D'Abus Musee De Bagdad et de Chicago Andre Parrot. Sumer. Gallimard. France 1960

ومن حيث التشكيل، تتميَّز العيون في الفن السومري بالحفر أو بالتطعيم. وكثيراً ما كانت ترصَّع مُقلُها بمواد خاصة، أو تنحت تلك المُقَلُ في تجاويف العيون على أشكال أقراص. كانت العيون مفرطة في الاتساع، مطعَّمة باللون الأسود، تبدو كأنها وحدها تأتي من عالم غير عالمنا[3]. ولم يكتف السومريون بتشكيل العينين، إنما أضافوا إلى تجويفها الأحجار الملونة البراقة التي احتلت ثلث أو نصف الوجه تقريباً. ويعتبر هذا الأمر نوعاً من التشفير الذي يرمز إلى أهمية الشخصية. ذلك بأن هيمنة العينين وحركة اليدين تكشف عن نوع الخطاب التشكيلي الذي يمكن أن يتحول إلى تداول خطاب بين شخصية الكاهن، باعتبارها دلالةً رمزية، وبين عوالم القوى الماورائية التي ترتقي إلى عالم الميتافيزيقيا.

وأهمية العين، بشكلها الدائري الواسع ذي المحور الأسود القاتم، يضع المشاهد أمام حالة من الإنجذاب ضمن حقل من الرؤية المغناطيسية التي تتوزع بين قطبين: السالب والموجب، أو المبدع والمتلقي. ومن الملاحظ أن السومري القديم اكتشف طاقات غريبة صادرة عن العين؛ فوظفها في حفر العيون أو تطعيمها بحجارة تختلف ألوانها عن لون الجسم. فكان بياض العين واضحاً من صدف البحر، وإنسانها من اللازورد في غلاف من الحمر (نوع من القار أو القطران)، يحاكى الأهداب، وكذلك البؤبؤ. أما الحاجبان فمتصلان يحصران النظرة الثاقبة. وقد استعمل السومريون العاج والأحجار الكريمة ونصف الكريمة، في تطعيم العيون: كالعقيق الأحمر، واللازورد الأزرق. أما الأسود فقد كان من مادة قاتمة اللون أو معجون ملوَّن يغطي البؤبؤ أحياناً، أكان صغيراً أم كبيراً، بالاضافة إلى الحواجب وخصلات الشعر الملتصقة بالصدغ والشريط الضام لشعر الرأس.

ومن الملاحظ أنَّ التماثيل الصغيرة ـ التي لم تكن لمحاجر عيونها ترصيعات، واعتمدت على التلوين أو النحت الغائر فقط ـ تمتعت بقوة التعبير أيضاً[4].

مثال على ذلك: تميزت التماثيل (إيكو شاماغان)، (ايبيه أيل) و(كاهنة من ماري) بقوة النظرة التي تزرع الخوف في عيون الزائر.(شكل 4، أ، ب، ج).



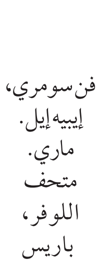
(شكل 4، أ)

فن سومري، الملك إيكو شاماغان.

Maurizio Bonicatti
De La Naissance de L'Art a L' Egypte Ancienne, Collection Chefs_D'œuvres de L'Art Hachette, Italie 1963



(شكل 4،ب)



فن سومري، إيبيه إيل. ماري. متحف اللوفر، باريس

Pierre Amiet
L'Art Antique Du Proche_Orient. Editions D'Art Mzendo, Paris 1977.



(شكل 4،ج)

فن سومري، كاهنة من ماري. متحف دمشق

Pierre Amiet
L'Art Antique Du Proche_Orient. Editions D'Art Mzendo, Paris 1977

جاءت العين السومرية، في تشكيلها، ذات دلالات شديدة التعبير قاسية ثاقبة مؤثرة، وأحياناً مخيفة للمتلقي، خصوصاً العيون المطعَّمة والمكحَّلة التي يسيطر عليها الشكل الدائري غالباً، أو تميل إلى الإستطالة أحياناً، أو تكون ذات بؤبؤ كبير أو صغير؛ علماً أن الفنان لم يبذل جهداً للوصول إلى الشبه كما ذكرنا، لأنه ابتعد من مراعاة النسب الواقعية في ارتفاع الجسم وتقاسيم الوجه، وكان جلُّ الاهتمام منصبَّاً على تشكيل العيون وتعبيرها.

لكننا نستطيع أن نكوِّن فكرة عن طبيعة شكل الإنسان الرافدي، في تلك الفترة الزمنية عموماً، باستثناء المبالغة في حجم العينين، اللتين هما نقطة الارتكاز، وهما يجسدان الحاسة الوحيدة من بين كل حواس الوجه التي تخاطب المشاهد وتستقطبه. ذلك أن إعطاء العيون أهمية

لا حدود لها هو مبعث للسيطرة ووسيلة حية للاتصال بعوالم الغيب. فالعيون تنطق وترهب بمجرد النظر اليها(*).

3. العين الساكنة والمتأملة في الفن الفرعوني

من الملاحظ أنَّ هناك تشابهاً بين حضارة مصر القديمة وحضارة بلاد الرافدين. ويعود هذا التشابه إلى التمازج الثقافي بين هاتين الحضارتين. لقد كانت بيبلوس "جبيل" خاضعة لنفوذ مصر، وعن طريقها انتقلت الأساليب الفنية بين وادي النيل وحوض دجلة والفرات. كما كانت مدينة ماري صلة الوصل بين الحضارة الرافدية والحضارة السورية. وبذلك كانت هناك تأثيرات مشتركة، للبلدان المجاورة في المنطقة المحيطة، تتجلى في الاهتمام بدلالات العين ورمزيتها. وقد مارس الفراعنة شعيرة فتح الفم، واهتموا بتشكيل العينين المفتوحتين أسوة بالسومريين؛ لاعتقادهم بالبعث وعودة الروح.

كانت التماثيل تُفتح عيونها وأفواهها حتى توهَب الحياة وتستطيع الرؤية وتناول الطعام. وتقام حول هذه التماثيل شعائر دينية معقدة وسرية، لاعتقاد المصريين بأنَّ الإله ينفخ خلالها شيئاً من روحه في تمثاله، فيتحول من جسم جامد إلى هيكل حي. وقد مارس المصريون القدامى شعيرة فتح الفم لكي يستطيع المتوفى أن يأكل ويشرب ويتكلم من جديد ويتلو الآيات الدينية في العالم الآخر.[5]

هذا، وقد كانت وجوه التماثيل المصرية دقيقة القسمات، والعيون أقل تجويفاً من العيون الماثلة في التماثيل السومرية. إلا أنها اشتركت مع نظيراتها في ترصيعها بالأحجار الكريمة التي تثير فيها الحياة. وقد عبَّرت العين الفرعونية عن السكينة والهدوء، فكانت على الرغم من تقنيات التطعيم، تميل نحو الإستطالة، لمحاولة المصري التقرب من الشبه، معتقداً بأن الروح لا تخلد إلا إذا وجدت ما يشبه الجسد، فوجب أن تكون الصورة مطابقة للشخص في أوضاعه وملامحه وصفاته، الأمر الذي يدلنا، عموماً، على طبيعة الإنسان المصري وشكله في تلك الحقبة. كما كان الفنان المصري يبغي الكمال، فجاء الوجه في تماثيله، متناسقاً وقوراً مع عينين شاخصتين نحو آفاق بعيدة ومتجاهلتين ما حولها، الأمر الذي يجعلنا نوغل في اللانهائية. وهذه النظرة المتطلعة نجدها في الكثير من تماثيل خفرع

(*) يجدر بالذكر أن حضارات بلاد ما بين النهرين، بدءاً من حضارة السومريين وانتهاءً بحضارة الكلدانيين ومروراً بالمراحل الأكادية والبابلية والأشورية، قد تميزت بطابعها العلمي، وقد حققت هذه الحضارات إنجازات عظيمة على صعيد مختلف العلوم، كالعلوم الطبيعية والرياضيات والفلك. أمَّا السحر فقد كان له نفوذ وهيمنة شبه شاملة على إنسان هذه الحضارات، حيث اعتمد على قدرات ضمن طقوس سحرية وإيهامية، خصوصاً في تشكيل العين ونوع الأحجارالمصنوعة منها.

(شكل 5) الرامزة إلى أن ثمة قوة كامنة في الجسم تُهيِّئه للحياة الثانية.(6)

(شكل 5)



Sergio Donadoni
Editions Des Deux coqs D'or, Italie 1972

تمثال خفرع. المتحف المصري ـ القاهرة

كما تميزت التماثيل الفرعونية بالعيون المرصعة، بالنظر إلى أهمية الدور الذي تؤديه العين في التشكيل الفني والديني والميتولوجي. وكان التلوين مستوحى من الطبيعة المحيطة بالفنان، هذه الطبيعة التي ألهمته، فلوَّن أجساد الرجال باللون الأسمر المشرّب بالحمرة، كما لوَّن أجساد النساء باللون الأصفر الخابي، والشعر باللون الأسود، والحلي في الأكثر بالأخضر. أما الحدقة أو إنسان العين فقد كانت تجويفاً في الوجه الخلفي من القرنية يملأ بمادة قاتمة اللون جداً، مع إحاطة هذا كله بإطار من النحاس. وكانت العين تتكون من الحجر الأبيض، في وسطها بلورة مصقولة تحيط بحدقة سوداء.(7)

وقد عُنِيَ المصري، مع تحنيطه الجسم، بالمحافظة على تجويف العينين مع الأسرة الحادية والعشرين، فعمد إلى وضع عيون مصنوعة من الزجاج أو الفخار المحروق الملوَّن أو الأحجار الكريمة. وحقق النحاتون المصريون تأثيرات بصرية بارزة، من خلال تطعيم عيون التماثيل بغرس عيون مصنوعة من الكريستال الملون أو الأبيسيديان؛ وهو زجاج قاتم أخضر أو أسود، مما يضفي على التمثال تأثيراً واقعياً للغاية: كتمثال الأمير رع حوتب وتمثال زوجته نفرت من الأسرة الرابعة، فعينا هذا الأمير مطعمتان بمادة الكوارتزيت، والمقلة بمادة الأبسيديان وتتميزان بالإتساع. أما زوجته فعيناها واسعتان مطعمتان بالكوارتزيت، ومقلة العين بالأبيسيديان (شكل 6،أ،ب).

شكل 6،أ)



الأميرة نفرت متحف القاهرة مصر

(شكل 6،ب)

الأمير رع حوتب. متحف القاهرة

Kazimierz Michalowski, L'art de L'ancienne Egypte. Edition D'art Lucien Mazendo, Paris 1986

أما تمثال شيخ البلد؛ نهاية الأسرة الرابعة، فعيناه مرصعتان، وبياضهما من الرخام وقرنيتهما من الحجر المتبلور، أما إنسانهما فرأس مسمار من النحاس الأحمر، وحافتهما من النحاس الأحمر أيضاً.[8] (شكل 7)

(شكل 7)



شيخ البلد. المتحف المصري القاهرة

Kazimierz Michalowski, L'art de L'ancienne Egypte. Edition D'art Lucien Mazendo, Paris 1986

لقد برع المصري القديم بدراسة أدق وأهم مساحة في الوجه وهما العينان في تشكيلهما فنياً، فتنوعت التقنيات المستخدمة والوسائل المعبِّرة عمَّا تقتنصه وتعكسه هاتان البؤرتان من طاقات في الجسم البشري. فالمصري لم يستطع الإفلات من قيود المفهومات الدينية والميتافيزيقية.

4. مراحل الأقنعة الجنائزية

أدَّت العينان دوراً رئيساً في المعتقد المصري، لذلك كان يوضع على وجه المومياء قناع من الطين يدعى القناع الجنائزي. يدهن بالألوان أحياناً، ليكسب مظهراً طبيعياً، وأحياناً أخرى يكون من الذهب أو الفضة أو المواد الأخرى لكي تتعرفه (الروح، با) بسهولة، ويرسم عليه وجه المتوفى. وفي هذا الإطار ترسم العيون دائما مفتوحة بأبهى حلتها.

ويُرسم القناع، أيضاً على متن التابوت، وتضاف إليه التفاصيل الزخرفية المكملة له. فيكون المصري بذلك قد أكّد إبراز العيون مفتوحة، خلال ثلاث مراحل تَتبع للشكل الواحد والنهائي، في سياق دفن الميت وهي:

1) في المومياء نفسها،
2) على القناع الجنائزي،
3) ثم إعادة رسمها على متن التابوت.

5. أنواع الأقنعة الجنائزية

ارتبطت الأقنعة الجنائزية بالتراث العقائدي المصري القديم. ويمكن تقسيمها إلى أنواع بحسب تسلسلها الزمني:

أ. الجصية: تطورت صناعتها مع فكرة الرأس البديل.

بـ. الأقنعة الكرتونية: صنعت من مادة مقواة عبارة عن طبقات من الكتان تقوى بالجبس السائل وتلقب بالكارتوناج.

جـ. الأقنعة الخشبية كأقنعة وجوه الفيوم.

د. الأقنعة المعدنية في الدولة الحديثة. وأهم نموذج لها قناع توت غنخ أمون.

هـ. الأقنعة الفخارية: كان يتم الحصول

على نسخة من وجه المتوفى، بالطين، ثم يتم حرقه للحصول على ملامح ثابتة.

إلا أنَّ عقيدتي المصريين وسكان بلاد الرافدين الدينيتين اختلفتا، بعضهما عن بعض. فقد كان الناس في بلاد الرافدين لا يطمئنون إلى آخرتهم؛ فعاشوا دنياهم قلقين فزعين، في حين كان المصري ينال من تقريب الآلهة ما يضمن له النعيم في حياته الأخرى. ولكنَّ التمازج الثقافي بينهما وضع أو أسس بعض نقاط التشابه في المعتقدات والفنون. فحيناً، كان الفن عموماً في بلاد الرافدين يأخذ طابع القسوة والجمود وعليه مسحة من الصرامة والعنف، استجابة للبيئة والظروف المحيطة به، والحاضنة له، الأمر الذي أدَّى إلى تشكيل تعبير العين بشكل صارم وحاد يوحي بالتوتر. وأحياناً أخرى، كان الفن المصري ينحو منحى مختلفاً؛ فتبدو عليه مسحة من الدعة والسكينة والاطمئنان، تساعد على تشكيل تعبير العين بشكل أسلس وأهدأ يوحي بالمهابة.

6. العين في رسومات الفيوم

ساعد الطقس الجاف في مصر العليا والوسطى على الحفاظ على عدد لا حصر له من الآثار. من الأمثلة على ذلك؛ الأقنعة الجنائزية التي وجدت بحالة جيدة. وقد كانت أعين هذه الأقنعة إما مُفرَّغة أو مرسومة بالألوان. وهي تمثل العادات والمعتقدات الدينية المكتسبة من المصريين في العصر البطلمي والروماني، التي تعتمد على تحنيط الجثمان ووضع الأقنعة على مومياء المتوفى.

وكانت الأقنعة في العصر الروماني توضع في المنازل، تخليداً لذكرى المتوفى. وتطورت هذه الأقنعة تطوراً جذرياً في الأسلوب؛ فلم تعد تخضع للتراث الفرعوني، بل أصبحت تعبِّر عن أصحابها بما تحمله من ملامحها الخاصة، وأصبحت هي الأخرى نوعاً من الصور الشخصية التي تخضع في خطوطها العامة لتيار الفن الروماني.

وأخذ تشكيل العين ينحو منحى واقعياً، بعد دخول الفن الإغريقي والروماني عليه؛ فامتزج بالأسلوب المصري المتأثر بالفن السومري، لينتج تشكيلاً جديداً للعين في التماثيل والأقنعة والرسوم، جُمع فيه كل العناصر المميزة في الحضارات السابقة، كاتّساع شكل العين وسواد البؤبؤ الكبير ذي النظرة الشاخصة.

إذا، من الأسباب التي ساهمت في ظهور النظرة القوية الثاقبة في الأيقونة، هذا النوع من الفن الذي ولد نحو القرن الأول قبل الميلاد، متأثراً بالفن الفرعوني والفن السومري، واستمر إلى منتصف القرن الرابع الميلادي؛ وهو يتجلى تحديداً في رسوم الفيوم. ظهر هذا الفن في هذه المنطقة التي احتفظت لنا بكنوز تركتها لنا الأجيال التي سكنتها، بدءاً من الأسرة الثانية عشرة حتى نهاية العصور الفرعونية، مروراً بالعصر البطلمي

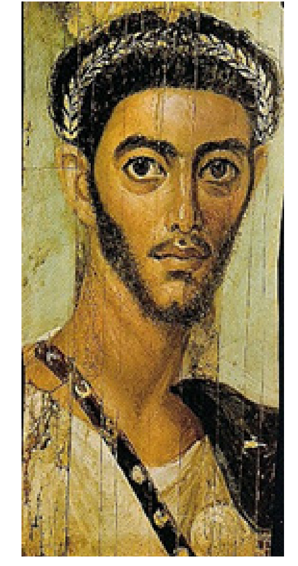
ثم الحكم الروماني، حيث كانت تعج بالنازحين من الجاليات الأجنبية. لذلك تعتبر لوحات الفيوم التي تمثل وجه المتوفى الحلقة الأخيرة من سلسلة تطوُّر العقيدة المصرية للحياة بعد الموت، التي هيمنت على عقول المصريين، من بداية تاريخهم حتى اعتناقهم الأديان السماوية. ومن المعروف أنَّ اليونانيين لم يعتنقوا فكرة الحياة الآخرة الأبدية نفسها التي اعتنقها المصريون، وكذلك الرومان من بعدهم[9].

فقد تشبع فنانو الفيوم بأساليب التصوير اليوناني وطرقه، ولاسيَّما في مدرسة الإسكندرية سليلة الفن اليوناني المقدوني. وكانت هذه اللوحات ترسم لأصحابها أثناء حياتهم، ثم يأخذها المحنطون بعد الوفاة لوضعها في مكانها المعد له فوق وجه المتوفى. هذه هي الحلقة الأخيرة والامتداد لفكرة تمثال (الكا، القرين) والرؤوس البديلة والقناع ولفائف الكتان وما يعلوها من طبقة جص ملونة لملامح المتوفي، كل ذلك لكي تتعرُّفه (الروح، با) ضماناً للأبدية والبعث والخلود. وكان يَرسم الوجوه فنانون محليون يستخدمون ألواناً من تقنيات قديمة، كالألوان الترابية والأكاسيد وزلال البيض والشمع، وقد استخدم الرومان ذلك بديلاً من القناع الذي كان يستخدمه الفراعنة بهدف تعرُّف الروح على المومياء في العالم الآخر، حيث كانت هذه المواد تُلصَق بوجه الميت وتُثبَّت باللفائف الكتانية. وقد تميَّزت هذه اللوحات باكتمال رسم تفاصيل الوجه مع العينين الواسعتين جداً بشكل غير عادي. وقد رُسِمَ معظمُها على الخشب، إذ صوَّرت رجالاً ونساء وأطفالاً في مختلف المراحل العمرية، في أبهى مظاهرهم مع تزيينهم بأجمل الملابس والحلي.

وكان الفن اليوناني وكذلك الفن الروماني فن حياة، بينما كان الفن الفرعوني فن موت. فالأولان يهتمان بإظهار التفاصيل والتعبيرات المتنوعة على الوجوه، وبإظهار اتجاهات نظرات العيون وتأثيرات الشفاه وإشارات الأصابع، بينما كان الفن الفرعوني في هذا الوضع خالداً. فالعقيدة والتقليد فرعونيان، فيما الأسلوب يوناني روماني. هكذا جاءت وجوه الفيوم مزيجاً من حضارات ثلاث: فرعونية، ويونانية، ورومانية. وكان الرومان أكثر من أعطى لصور الوجوه (فن البورتريه) أهمية كبيرة، باعتبارها وسيلة لإحياء ذكرى المتوفى. هذا التلاحم بين وجوه الفيوم والمومياءات منحها خاصية روحية غريبة. فحتى لو فُصلت عن مومياءاتها التي تصورها، فهي تحتفظ بقوتها الميتافيزيقية كما لو كان البورتريه قد أصبح هو الشخص الذي يمثله وفيه يواصل الحياة في عالم مختلف.

وبالرغم من مرور عشرات القرون، ما تزال شخصيات تلك الوجوه تفيض بالحياة كأنها تعيش بيننا. ومن ينظر إليها يشعر كما لو انها تمتلكه وتحتويه، وهي ترمقه بنظراتها الثاقبة. وكلما اقتربنا منها ازدادت غموضاً. فالمشاهد يدخل في

اتصال مباشر مع الشخصية المرسومة كما لو كانت في منطقة وسط بين الحياة والموت، كأنه واقف في برزخ بين عالمين. فالموتى يظلون على قيد الحياة، بالرغم من الموت، والميت يبدو حياً خالداً. هذا هو بالضبط الهدف الذي من أجله صُوِّرت هذه الوجوه: هدف أصحابها وهدف مُصوِّريها. فالوجوه تطل علينا من اللوحات تنظر جميعها إلى نقطة اللانهاية، خلف المشاهد. نستشعر شخصيتها وصفاتها، وتكاد عيونها ترسل إشعاعاً من الحياة والحيوية الصادقة. ومن علامات التطور في مجال رسم الوجه، تغيير الرسامين اليونان وضعيته، إذ رسموه كاملاً أو يكاد يكون كاملاً بنسبة ثلاثة أرباع، في بلد كانت الوجوه فيه ترسم من جانبٍ فقط؛ بحيث منح هذا التغيير فناني الفيوم إمكانات جديدة ظهرت في العيون، التي بالغوا في رسمها، فجاءت أكثر تعبيراً[10]. (شكل 8)



(شكل 8)

وجوه الفيوم جندي روماني

Berlin Antiken Museum

وقد اعتُبِرت وجوه الفيوم نقطة الوصل بين العصور القديمة وبين العصور الوسطى، التي حضنت الفن المسيحي والأيقونة؛ لأنه بالرغم من بساطة تلك الوجوه في خاماتها وأسلوب تنفيذها، فهي تجمع بين أساليب فنية مختلفة في تزاوج فريد بين الحضارات. فبالنظر إليها نلاحظ حُسن التعبير إلى جانب ما يبدو على الوجه ويشع من العينين من تأثير نفساني عجيب.

ونلاحظ أنَّ صور الوجوه ذات العيون الواسعة ـ بشكل غير عادي ـ هي الأكثر تأنقاً والأكثر تأثراً بالفن المصري، بحيث يعود هذا الأمر إلى معتقدات الفنان. فليست مساحة العين فقط هي التي تعطي الوجه قوته وسحره، وإنما يشترك في توفير هذه القوة وهذا السحر التعبير النابع من العين واتجاه نظرتها الموجهة مباشرة إلى المشاهد. فلقد علَّمت التقاليد المصرية فناني الفيوم أهمية العين ورسمها، وحثَّتهم على إبداع أكبر قدر من التعبير في أقل مساحة ممكنة.

ولقد وعى الإنسان، منذ فجر التاريخ، أهمية تشكيل العين في أعماله ونتاجه الفني، وشمل هذا الأمر الحضارة السومرية، فأعطى الفنان السومري، لتشكيل العين في منحوتاته، أهمية خاصة.

ولذلك، كانت هذه الشعوب، التي سبق الحديث عنها، من أوائل من ربط بين تعبير العين وشكلها ورمزيتها، حيث ساد تشكيل العيون المحدقة الواسعة، المطعمة بالأحجار الكريمة الملونة، ذات الشكل الدائري المهيمن، نقطة الارتكاز التي تستقطب المشاهد وتأسره بقوة سيطرتها واتصالها بعوالم الغيب.

ومع انفتاح الحضارات بعضها على بعض، انتقلت الأساليب الفنية إلى البلاد الفرعونية، وأدَّت العين في التشكيل الفني دوراً مهماً؛ فبات التعبير النابع من داخل العين أهدأ وأسكن، ليتطور ويتخذ طابعاً واقعياً مع دخول الإغريق والرومان مصر، واعتناق قسم كبير منهم عبادة الآلهة الفرعونية، وما تبعها من طقوس وعادات دينية، الأمر الذي أنتج حالة فنية مزجت طابعين فنيين، هما الطابع الشرقي والطابع الغربي. وقد تبلورت هذه الحالة الفنية في التماثيل والأقنعة والرسوم، فظهرت العين، ذات النظرة الشاخصة، بعناصرها المميزة من اتساع البؤبؤ الكبير وسواده. ونتيجة لذلك، كانت العيون، في جميع هذه الفنون، مركزاً لاستقطاب المشاهد؛ لأنها بؤرة تجمع الظاهر والباطن، المرئي وغير المنظور، المعلن والخفي من طاقة نور وحياة وإشعاع من الوجود الكوني.

7. الطاقة واللون في الأحجار الكريمة

نستنتج، من هذه الدراسة، أنَّ الإنسان القديم وعى طاقات قوية وخفية تنبع منه، وتحيط به؛ لأنه شعر بها وعايشها وحاول أن يستغلها ويسخرها لصالحه، فبحث عنها في الرموز والإشارات والأحجار الكريمة والألوان والأشكال.

فمنذ فجر التاريخ، انشغل الإنسان بلغز الحياة والموت، فجميع الكائنات الحية تموت، فما الذي يتغيّر في أمرها عندما تنتقل من الحياة إلى الموت؟ إنَّ شيئا ما تغيَّر وهمد، والتفكير يقود إلى أن ما غاب هو نوع من الطاقة. فما هي هذه الطاقة؟ هي أقرب إلى الطاقة الكهرومغناطيسية، أو طاقة الحياة.

وإذا تناولنا الطاقة الكامنة في جسم الإنسان، عموماً، من الناحية العلمية، وفي العين تحديداً، نجد أنها تتَّخذ أشكالاً متعددة. فقد أثبتت الدراسات أنَّ كل انسان أو حيوان أو نبات يتمتع بالطاقة التي تصلنا من الشمس والنجوم والكون عموماً. فالحياة هي القدرة على توليد الطاقة واستثمارها، وهي تتوقف عند توقف هذه الطاقة. وبذلك تتم ظواهر الإيحاء والاتصال من بعد، بالإيحاء الروحي.

الكون كيان واحد يخضع كل ما فيه لتأثير الموجودات من أحياء وجمادات، والإنسان جزء من هذه المنظومة، وهو لا يستطيع الإفلات من هذا التأثير.

والكون، أيضاً، وحدة متشابكة ومترابطة فيه طاقات خفية تجري خلاله لا يدركها الإنسان، وجميعها تؤثر فيه وعلى طاقته. إذاً، فالإنسان يعيش في كون نابض. والنبضات أو التموجات تنعكس على

خلاياه، وهي أيضاً تنبض بإيقاع كوني[11].

هذا، وهناك داخل كل إنسان مولد روحي أو روحاني تصدر عنه ذبذبات فيزيائية روحانية. وهذا المولد غير المنظور ذو صفة مزدوجة: مصدِّرة ولاقطة في آنٍ معاً، خصوصاً العين بتركيبتها العلمية الفيزيائية؛ وهي، في نظرنا، أشبه بعدسة مكبر تعترض الأشعة الكونية المغناطيسية الموجودة في الإنسان، لتستنفرها وتجمعها وتوجهها نحو الأشخاص والأشياء[12]. نستنتج، من ذلك، أنَّ جسم الإنسان هو مكمن للطاقة، ومصدِّر لها، في منطقة العينين على وجه الخصوص.

وقد تميزت حضارة بلاد الرافدين بالسبق في عالم الأحجار الكريمة وتجارتها، على الرغم من قصور البيئة في توفيرها. وكانت هذه الأحجار ترافق كبار الكهنة في المعابد وترحل مع الموتى إلى قبورهم. وقد دخلت في الطقوس والأديان وصنع من بعضها أختام، وأصبحت أداة للمقايضة أو شبيهة بالنقود. وإذا عدنا إلى استخدام فنان الرافدين تقنية الترصيع للعيون بالأحجار الكريمة والنصف كريمة، لاحظنا أنه اكتشف وجود طاقة كامنه فيها وآمن بهذه الطاقة. فلم يكن اختياره لها عبثاً بل كان عن إيمان بأنَّ لها دوراً مكملاً لمعتقده يكمن في انبعاث الذبذبات الخفية (المغناطيسية) الصادرة عنها. ويذكر أنَّ الحجارة الكريمة، بشكل خاص، وجدت في معابد كثيرة من معابد الحضارات القديمة، وذلك لما تحمله من طاقات كامنة: فللحجر طاقة نور وقدرة روحية ونشاط، خاصّة الموجودة في الكريستال، وأحجار كريمة أخرى تتَّسم بالقدرة على العلاج.

ولقد عرف المصريون القدماء الحجارة على أنواعها من الفيروز واللازورد والزمرد والزبرجد والعقيق، وآمنوا بأنَّ لها قوى سحرية إلى جوار وظيفتها في الزينة؛ فاتخذوا منها تمائم لأغراض متنوعة.

ويضطلع لون الأحجار الكريمة أو نصف كريمة، إذاً، بدور مهم في العيون المرصعة، لما يصدر عنها من ذبذبات وموجات تؤثر في المتلقي؛ ومن ذلك نستنتج أن الإنسان القديم حاول حبس الطاقة الكامنة في التمثال والمومياء ضمن العيون الكبيرة الواسعة والتمائم والأحجار الكريمة ورموز الحروف، لضمان بقاء قوتها وسلطتها، ومن ثَم ضمان بعثها.

8. رمزية الدائرة في بؤبؤ العين

تدور هذه الدراسة حول رمزية العين ودلالاتها عند الإنسان القديم، وصولاً إلى تشكيل العين في الإيقونة. هذه العين التي أخذ البؤبؤ فيها شكل الدائرة الكاملة التي لن نغفل عن رمزيتها، لأنَّ للرمز معاني عدة، فهو قد يكون إيمانياً وروحانياً، وقد تدخل فيه أيضاً الأعراف والتقاليد والمعتقدات وغيرها. وتعد الدائرة رمزاً للكمال والاكتمال،

ورمزاً لقواعد تحكم الكون. إنها ترمز إلى الشمس وأفق السماء وإلى الوحدة، كما ترمز إلى البداية والنهاية وإلى الاتصال والانفصال. وفي كل نقطة من محيطها، تبدأ وتنتهي أيضاً، تماماً كدورة الحياة التي تتضمن الموت، والموت الذي تنبعث منه الحياة، إنها المحيط الذي يدور حول المركز، وهي ترمز إلى السماء والخلود.

وعند البحث في رمزية الدائرة في الفكر السومري البابلي، نلاحظ أنَّ (شار) من الآلهة السومرية القديمة تمثلها الكتابة المسمارية بعلامة الدائرة في الأصل، وهي تعني: الكل، الكلية بما في ذلك السماء والأرض والعالم السفلي.

أما في مصر القديمة فقد كانت الدائرة ترمز إلى العهد والوفاء وإلى الانسجام والكمال والخط اللانهائي. ومن الدوائر الرمزية الجديرة بالاهتمام والواسعة الانتشار، رمز الأفعى التي تلتهم نفسها. إنها رمز الخلود والكون والدورة والمادة والروح في الحياة ووحدتها [13].

9. مسيرة تطور تشكيل العينين، فن سومري فرعوني بتأثير (إغريقي روماني)، مسيحي قبطي

ـ القواسم المشتركة:

من القواسم المشتركة، بين الفن السومري والفن الفرعوني، تطعيم العيون وتغليف رؤوس التماثيل الخشبية بالمعادن، كصفائح النحاس أو الذهب. ومعتقد "الاسمية" أيضاً (أي: لا وجود لشئ دون أن يصحب وجوده اسمه) عرفته مصر والعراق، وتحدث عنه أفلاطون. والتسليم بالاسمية جرَّ إلى التسليم بما للاسم من قوة تأثيرية وطاقة كامنة في الحجر والمعدن والصوت والحرف [14].

وكان الفن الإغريقي يعتمد، في تشكيل الوجوه، على الأسلوب التقليدي، الذي ينطوي على تقليد الماضي بموضوعاته وتكويناته. فاليونان لم تعرف أي صورة لوجه على أرضية مذهبة لمختلف أنواع فنونها، قبل غزو الإسكندر لمصر. وقد أدَّى هذا التطور الفني والثقافي والاجتماعي إلى اندماج اجتماعي وحضاري وديني، تطور بعد سيطرة الرومان على البلاد الفرعونية؛ فظهرت أساليب فنية جديدة خدمت طقوس جنائزية جديدة في تحنيط موتى جالية المستوطنين الغزاة، أبرزها تقنيات رسوم وجوه الفيوم، والتي أوصلت فيما بعد إلى فن الأيقونات البيزنطية.

مرت وجوه الفيوم في مرحلتين: الأولى رسمها، والثانية تذهيبها وتثبيتها على المومياء. ففي الأولى تبدو الصورة فناً يونانياً ـ رومانيا، وفي الثانية تحولت الصورة نفسها إلى فن مصري لاستخدام التذهيب في الخلفية. ظلت كلمة: أيقونة، طوال القرن الخامس، تعني صورة لقديس أو ميت. وفي القرن السادس ظهرت الكلمة *Graphis* لتدل على صور وجوه دنيوية وحيّة. وهكذا، ارتبطت

الأيقونات بالتصوير الديني. تزامن ظهور رسوم وجوه الفيوم مع أولى الأيقونات القبطية، وترافق ظهورها مع الأيقونات معاً، حتى اختفت تماماً صور الوجوه المرتبطة بالمومياءات. إذ كان مصورو الفيوم محاطين بتقاليد قديمة تمتد إلى آلاف السنين، اضطلعت فيها تقاليد رسم العين بدورٍ أساسي [15].

وقد رث رسامو الأيقونات القبطية أسرار أساليبهم من أسلافهم المصريين، فكانت عيون الأيقونات الواسعة المشحونة بالروحانية ذات أصول فرعونية سومرية. فالعيون الواسعة والطاقة الكامنة النابعة منها، هي إحدى السمات البارزة في الأيقونات المصرية.

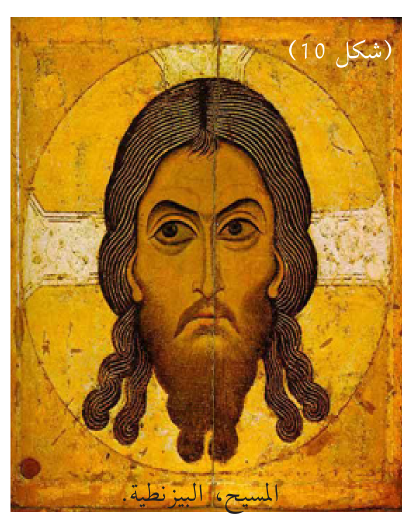
بعد دخول الدين المسيحي مصر، أصبح التحوير في الملامح تقليداً جديداً، فلم تعد هناك مبالاة بمراعاة تعبيرات الوجه أو توازن النسب، باستثناء جحوظ العينين الذي يكاد يطغى على الوجه بسعته واتخاذه أشكالاً مستطيلة. وبذلك، تميز الفن القبطي بصرامة الوجه وبروز العينين. ومن ميزات هذا الفن عدم الاهتمام بإظهار الشكل الحقيقي وإبراز الصورة الخالدة. فكانت العينان أهم رسالة في الأيقونة؛ فيجب أن تكونا واسعتين تنظران دوماً إلى الناظر إليهما (شكل 9).

أما العينان في الأيقونة البيزنطية، فهما العنصران الوحيدان المتميزان بالحيوية. ويرى الباحثون أنَّ العيون في العهد المسيحي الأول كانت كبيرة ومفتوحة جيداً، بعيدة النظر، تسحر


(شكل 9)

إيقونة قبطية.
Kazimierz Michalowski, L'ancienne Egypte. Edition D'art Lucien Mazendo, Paris 1968

الناظر وتفرض نفسها عليه. أما لاحقاً، وبعد القرن الرابع الميلادي، فقد أصبحت النظرة أهدأ، مع محافظتها على حزمها. ففيها ينسرب النظر من تحت الجفنين في وقار شديد، كأنه صادر من أعماق النفس ليكون أكثرإشعاعاً. ويمكن القول إن النظرة الصادرة عن الصورة لا تسعى وراء المتعبد فقط، وإنما تصيبه في صميمه إصابة مباشرة. وقد اعتمدت الأيقونة البيزنطية في تركيبتها على النور الذي يحيط بالعينين الواسعتين الداكنتين، وعلى النظرة المستقرة، حيث تكمن نقطة التركيز على الناظر[16] (شكل 10). وبذلك، تطور تشكيل العين وتعبيرها خلال العصور؛ لكنه حافظ على مدلولات روحانية وميتافيزيقية نابضة بالتعبير والايحاء



Acheiropoiete (12 eme siècle), Tretiakove, Moscou.
Mahmoud Zibawi, L'icone sens et Hisoire.

خاتمة: العين تعبير ورسالة

بعد أن درسنا المؤثرات والدلالات ورمزيات العين، في شكلها ومادتها ولونها، وجدنا أنَّ هذا الإرث الثقافي والحضاري الذي تجمَّع عن مدلولات العين على مدى آلاف السنين، بين حضارات بلاد الرافدين التي ولَعَت واهتمت بتشكيل العين الكبيرة وتطعيمها، وصولاً إلى أرض الفراعنة التي تبنّى فنانوها هذا الاهتمام وطوَّروه، بإضافة تقنيات جديدة عليه، كالنحاس وأنواع جديدة من الأحجار الكريمة والبلّور. ولقد أدَّى هذا الإرث الثقافي والحضاري إلى وصول هذا الفن المتخصص بتشكيل العين إلى نقطة قريبة من الكمال الروحاني والميتافيزيقي، في مرحلة فن الأقنعة الرومانية المصرية ورسوم الفيوم، التي مهدت الطريق أمام الأيقونتين القبطية والبيزنطية.

وقد ساعدت قوة المعتقد السومري والفرعوني على استنباط طاقات كامنة في الأحجار الكريمة ونصف الكريمة؛ وظفتها في محاجر عيون التماثيل، بحيث توصلت نظرة العيون إلى اقتناص المشاهد وأسره في منطقة حقل مغناطيسي، تلك الطاقات الكامنة يتنوع فيها سحر الألوان المستخدمة في الحجارة الكريمة ضمن شكل الدائرة التي تصور البؤبؤ، التي تعكس النور والبريق وتأسر المشاهد بنظرة العين.

ولتلك الحضارات التي هيَّأت لظهور تشكيل العين الكبيرة في الأيقونة أوجه اختلاف في المجالين الاجتماعي

والديني؛ من حلول المدينة محل القرية عند السومريين، حيث يمارس الكاهن السلطة على المدينة باسم الإله.

من جهة أخرى، رأى المصريون أن الإله اتخذ لنفسه، منذ الأزل، طبيعة بشرية، وبدا في سمات الملك، ولذا فهم عبدوا ملوكهم، وحين آمنوا بخلود الروح أخذوا يحنطون الجسد كي تعود الروح إليه، الأمر الذي تجلى في تعبير العين في تشكيلهم الفني. وبينما تميَّز السومريون بتشكيل العين ذات النظرة المحدقة المتطلعة بانبهار في الفراغ، فقد كان لتشكيل العين الفني عند الفراعنة مسحة من الدعة والسكينة تميزت بجمال النظرة الأبدية السابحة في اللانهاية. إلا أنَّ الحضارتين تشاركتا في تطعيم العيون وتغليف الرؤوس الخشبية بصفائح النحاس والذهب فكانا قاسماً مشتركاً بينهما.

وكان الإيحاء الروحي النابع من عيون التماثيل والأقنعة والرسوم الخشبية للمومياءات الشغل الشاغل لدى الفنان المدفوع بمعتقداته، فكانت رسوم وجوه الفيوم تفيض بالحياة، بنظراتها الثاقبة التي تنظر إلى اللانهاية، وكأن عيونها ترسل أو تبث إشعاعاً، وقد أدت هذه الموروثات كلها إلى تكوين فن روحي يعتمد في أولوياته على تعبير العيون وروحانيتها، ألا وهو فن الأيقونة. وأخذ تشكيل العيون في العهد المسيحي الأول طابع الصرامة، إلا أنه أصبح أكثر هدوءًا بعد القرن الرابع الميلادي، مع محافظته على قيمة النظرة المعبرة.

ولأن فن الأيقونة فن روحي، فالأمر يحتاج إلى لغة بعيدة عن المحاكاة الطبيعية للحياة، بحيث استلهم هذا الفن كثيراً من الفنون السابقة عليه، وانطلق من معان إلهية عميقة، لإيصال رسالة إنسانية إلى العالم. ولذا، يؤكد فن الأيقونة تلاقي حضارات سبقته، خصوصاً في مرحلته الأولى حينما احتل الوجه في العهد المسيحي، قبل القرن الرابع الميلادي، مشاهد الصدارة، واكتسب تصوير العينين الكبيرتين أهمية لأنّه يعبِّر عن نظرة تقود إلى ما وراء الكون.

واستطاع هذا الفن أن يصبح فناً بصرياً، لاعتماده على قوة النور والإيحاء البصري الصادر عنه، ولاسيَّما استناده إلى تشكيل الوجه الذي احتل الصدارة في العمل الفني، وأهم ما فيه العينان الكبيرتان الناظرتان إلى اللانهاية.

وهكذا، أجمعت جميع الدلالات والرموز التي ارتكزت على خلفية دينية في تشكيل العيون في النتاج الفني، منذ العصور القديمة حتى دخول الدين المسيحي المنطقة، على أنَّ الموروثات التي تناقلتها الحضارات خلال حقب التاريخ قد اجتمعت في بوتقة واحدة: ألا وهي التعبيرالروحاني والميتافيزيقي، النابع من داخل العين، والمتجه إلى المتلقي في جميع الأعمال الفنية والدينية.

د. ندى طرابلسي

الهوامــش

(1) هبّي الأرشمندريت أنطوان، الصور المقدسة أو الأيقونات، لبنان، منشورات المكتبة البولسية، طبعة 2، 1988 ص 85 و111.
(2) غافليكوفسكا كريستينا، الفن في بلاد ما بين النهرين تر. لحدو كبرو، دمشق، دارالينابيع، دمشق، 1995، ص 79ـ84.
(3) عكاشة ثروت، الفن العراقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت، ص169.
(4) عكاشة ثروت، الفن االمصري، ج 1، دار المعارف بمصر،1971 ص 127.
(5) عكاشة، الفن العراقي، مرجع سابق، ص292.
(6) عكاشة، الفن المصري، المرجع السابق، ص 140.
(7) عكاشة ثروت، الفن المصري القديم2، النحت والتصوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1991، ص542.
(8) كمال محرم، الفن المصري القديم، دار الهلال، د.ت، ص64ـ65.
(9) و (10) حسن علي، رسوم الفيوم، وزارة الثقافة، قطاع الفنون التشكيلية، مصر، 2001.
(11) توفيق أحمد، الشفاء بالطاقة الحيوية، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع،2006، ص 6ـ9.
(12) الأسمر راجي، إصابة العين، جروس برس، لبنان، 1991، ص11.
(13) سيرينج فيليب، تر. عباس عبدالهادي، الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، دار دمشق،1992، ص478.
(14) عكاشة ثروت، تاريخ الفن المصري، ج1، مرجع سابق،ص124.
(15) غريب سمير، رسوم الفيوم، وزارة الثقافة، قطاع الفنون التشكيلية، مصر، 2001.
(16) غريّب خوري إيما، الأيقونة شرح وتأمل، مطبعة النور بيروت، 2000، ص173.

ملحق باسماء الاحجار الكريمة

ـ اللازورد، لونه أزرق قاتم أو أزرق مائل إلى الصفرة، له لمعان كلمعان الزجاج.
ـ الزبرجد، توجد منه ألوان مختلفة منها الأخضر الزيتوني والأصفر المائل إلى الأخضر وفيه لمعان كلمعان الزجاج.
ـ الزمرد، لونه أخضر، لا يتغير لونه أمام أي نوع من أنواع الضوء،حتى ضوء الشمس و الحرارة.
ـ الابيسيديان، زجاج بركاني غير متبلور تتراوح ألوانه بين الأسود والأحمر والأخضر يوجد بكثرة بين الصخور البركانية.
ـ العقيق الاحمر، قدسته غالبية الشعوب وخصوصا القديمة منها ولم تبعده عنها فجعلت منه الأحراز كي تصون الإنسان من البلايا وخصوصا الحروب، له فوائد في زيادة الرزق.
ـ الفيروز، لونه أزرق سمائي، يدفع الطاقات السالبة وخصوصا آثار العين والحسد. وهو كالعقيق يدفع البلايا والحوادث ويعتبر حرزا مهما لزيادة الرزق والكسب
ـ الكريستال، حجر أبيض شفاف، يمتلك الكريستال قوة موجبة قوية تدفع القوة السلبية المحيطة في الجو ويبعث على إيجاد حالة من الطمأنينة والتوازن في الروح.

تطور القانون الدولي الإنساني

المحامية د. بثينة حسن بيان

إن القانون الدولي الإنساني الذي توّفر أحكامه سنداً قانونياً لتأمين سبل الحماية لحقوق الإنسان في وقت الحرب، والذي دخل منذ ما يزيد عن قرن ونيّف من الزمن حيّز التقنين والتنظيم، بحكم التطور العام للمجتمع البشري، قد شهد تطوراً في مساره العام منذ القدم حتى عصرنا الراهن. فمن الرجوع إلى أوضاع العصور القديمة والوسيطة والحديثة، يتبين أن الإجراءات وضوابط السلوك البشري أثناء النزاعات المسلحة، كانت صارمة من ناحية تعامل المجموعات فيما بينها، وإن اختلفت بين مرحلة وأخرى، وبين بيئة وأخرى.

فآلام الإنسان على مستوى الفرد والجماعة، المتولدة من النزاعات بين المجموعات البشرية، استحضرها الفلاسفة في نظرياتهم عن صيرورة البشرية، كما استحضرها علماء الاجتماع في مدوناتهم عن تطور البشرية، كمكونات مجتمعية، ولم يتجاهلها المؤرخون، وهم يكتبون التاريخ يشيرون إلى الحالات الصراعية التي عاشتها البشرية خلال تعاقب مراحلها التاريخية. وقد توقف عندها فقهاء القانون بحثاً عن قواعد تفرض ضوابط على المتصارعين، للتخفيف ما أمكن من الآلام التي تصيب الإنسان، من جراء النزاعات، سواء أكان هذا الإنسان منخرطاً في الآليات التنفيذية للنزاعات، أم كان واقعاً تحت تأثيراتها حيث الأمكنة التي تجري فيها النزاعات.

إن الاهتمام الدولي بالبحث عن السبل الكفيلة بخلاص الإنسان، والتي شغلت حيزاً من الجهد الفلسفي، والتشريع الديني، والبحث الاجتماعي، والقانون الوضعي، ومنظومة الأعراف والتقاليد، يؤكد مسألةً جوهرية لصيقةً بحياة الإنسان، فرداً وجماعة، وهي أن حماية هذه الحياة هي حقٌ للإنسان وحقٌ عليه. هي حقٌ له بما هو حالة متلقية، وحق عليه بما هو حالة فاعلة، على مستوى إدارة الشأن الخاص، وعلى مستوى إدارة الشأن العام. وهو كان في كل مرحلة يعبّر عنه بأنماط سلوكية تتلاءم ومعطيات تلك المرحلة، خاصةً لجهة مستوى التطور الاجتماعي الذي يتجلى في أساليب الإدارة المجتمعية، وفي طبيعة العلاقة الإنسانية، وفي منظومة المفاهيم السائدة.

ومن الأمور المتعارف عليها أو المسلم بها أنه كلما كان المستوى الاجتماعي متقدماً، تجلى هذا المستوى في منظومة القواعد الناظمة للحياة في البيئة المجتمعية.

ولهذا كان النشاط الفكري في ميادين الفلسفة والاجتماع وعلم الحياة التطبيقية، تُبنى صروحه العالية حيث تكون الصروح المجتمعية عامرة. وهذا كان حال الإغريق، والفراعنة، والفينيقيين، والكلدانيين، والآشوريين والرومان، والعرب في عصور الخلافة الراشدية والأموية والعباسية، وما تفرزه العصور الحديثة.

والقانون كناظم للعلاقات الإنسانية له كينونته الخاصة التي يستمدها من ظروف ولادته، ومن بعدها لعناصره المكونة لشخصيته الاعتبارية. وولادة القانون، بمعنى بلورة أحكامه ومفاهيمه في بيئة معينة، تجعله يتطور حكماً، وفقاً لمعطى البيئة التي ولد فيها، وترعرع في مناخاتها.

إن القانون الدولي الإنساني، كفرع من فروع القانون العام، تطبق أحكامه على حالاتٍ خاصةٍ لضبط الإيقاع والتعامل الإنساني معها، تنطبق عليه الأحكام الأساسية للقواعد العامة للقانون، مفهوماً وتطبيقاً، مع شيء من التميّز باعتباره قانوناً خاصاً لجهة مدى تطبيقه، زماناً ومكاناً، ونوعية الأشخاص الطبيعيين والمعنويين الذين يشملهم بحماية أحكامه. ومن ضمن هذا السياق العام لمفهوم القانون الدولي الإنساني، تطورت مفاهيمه وأحكامه تبعاً للتطور العام الذي طرأ على المجتمعات البشرية. وهو إن استقر مؤخراً على هذه التسمية، إلا أن القواعد المتعلقة بالحق الإنساني كانت تتلمس طريقها إلى التطبيق العملاني، منذ العهود القديمة والوسطى.

وعلى هذا الأساس، فإن الإطلالة على القانون الدولي الإنساني، كقانونٍ متسم بسماتٍ خاصة، باعتباره يتناول شاناً بشرياً، تتم عبر مسيرة حقوق الإنسان، هذا القانون يولي اهتماماً بالإنسان، فرداً وجماعة، عبر إسباغ أشكال متقدمة من الحماية عليه بحيث أصبحت أحكامه واجبة الالتزام، وواجبة التقيد بضوابطها، وإلا ترتبت جزاءات قانونية على من ينتهك أحكام هذا القانون عبر المحاكم الجزائية ذات الصلة. وهذه تفرض إطلالة على الجذور التاريخية للقانون الدولي الإنساني، بدءاً من العهود القديمة، ومروراً بالعصور الوسطى والمرحلة التي سبقت وأعقبت الثورة الصناعية وانتهاءً بالعصر الراهن.

في هذا المبحث سنبحث في تحديد بذور القانون الدولي الإنساني في العهود القديمة أولاً وعلى حضوره في الشريعة الإسلامية وعلى تبلور مفاهيمه في العصر الحديث ثانياً، وصولاً إلى الوقت الراهن ثالثاً.

أولاً: القانون الدولي الإنساني في العهود القديمة

إن منظومة القواعد الناظمة للسلوك البشري قد فرضتها الضرورة والحاجة الإنسانية، ولهذا كانت النظرة إلى الحق الإنساني تتطور مع تطور المجتمعات، وتنعكس تطوراً في بناها التنظيمية، في

كل مناحي الحياة. فالمجتمعات البشرية التي كانت تعيش حالة ما قبل قيام الدولة كانت الأعراف والتقاليد هي القواعد الناظمة للعلاقات العامة فيها. أما المجتمعات التي كانت تعيش في ظل دولٍ مؤسساتية، بغض النظر عن النظم السياسية السائدة فيها، فقد كانت الأعراف والتقاليد هي الأساس الضابط للسلوك والتعامل بين الأفراد، وبين المجموعات والأشخاص المعنويين، وبين الأشخاص المعنويين والطبيعيين.

وهذه الأعراف والتقاليد، وما جاءت به التشريعات الدينية، ذات الصلة بالعلاقات الإنسانية، كانت واجبة التطبيق في أوقات السلم والحرب. ولهذا يمكن القول إن تاريخ القانون الإنساني يعود إلى مرحلة دخول الإنسان مرحلة التنظيم الاجتماعي، سواء أكان هذا التنظيم قبلياً أم دولياً أم وطنياً أم دولياً.

ففي إفريقيا كانت الحروب بين القبائل تدور حسب قانون الشرف، المتقدم إنسانياً بالنسبة إلى طرق وأساليب القتال. وكان تعلم هذا القانون إجبارياً بالنسبة إلى كل المتحاربين الذين يطبقونه بأمانة، ووفقاً لأغلب المؤرخين. وهكذا كان غير المقاتلين في مأمن وكان الغدر والخيانة وبعض الأسلحة، وبخاصة السامّة منها،محرمة[1].

وفي اليونان القديم، ورغم العبودية التي كانت سائدة، ورغم التمييز بين المتحاربين التابعين للمدن اليونانية وغيرهم من الأجناس الأخرى، فإن غالبية قواعد الحرب كانت محترمة، مثل إعلان الحرب وحماية الاتفاقيات المقدسة. ومع رسوخ الفلسفة الرواقية صارت الإنسانية أحد الخطوط القويّة للفكر اليوناني، ولم يعد العدو المهزوم أو الأسير ملكاً للمنتصر يفعل به ما يشاء، فقد حرم عليه قتله أو استرقاقه وألغيت المعادلة القائلة بأن الأجنبي يساوي همجياً[2].

أما قانون حمورابي، فنص على مواد خاصة، فيما يتعلق بالرقيق (الأسرى) ومعاملة القوي للضعيف. فهو في معالجته لبعض المسائل الاجتماعية، جنح إلى حماية الضعيف من حكم القوي. وهذه القاعدة العامة، التي نجد تطبيقاتها العملية في أوقات السلم والحرب، تبرز ضرورتها في أوقات الحرب أكثر منها في أوقات السلم، لأن المنتصر يكون هو الأقوى والمهزوم هو الأضعف، وغالباً ما تسود نزعة الانتقام عند المنتصر.

وقاعدة حماية الأضعف من الأقوى التي أشار إليها حمورابي تطورت مفاهيمها، لتأخذ حالياً شكل الحماية القانونية للإنسان في ظروف الحرب. وحمورابي الذي أدرج هذه القاعدة القانونية في صلب قواعده القانونية التي عرفت بالقانون الذي يحمل اسمه، تناول مسألة أخرى غالباً ما تكون مرتبطة بالحروب والنزاعات، وهي قضية الرقيق.

لقد كان الرقيق في عصور العبودية سلعةً كسائر السلع، يُباع ويُشترى،

ومجرداً من جميع حقوقه اللصيقة بشخصه، وحقوقه المدنية. ولكن مع التطور العام وظهور النظريات الاجتماعية التي بدأت تلامس في معالجتها للحياة المجتمعية، البعد الإنساني في حياة الفرد، تحققت قفزة نوعية مع ظهور الديانات السماوية التي ركزت على البعد الإنساني أيضاً بدلت النظرة العامة لقضية الرقيق. وبدا هذا واضحاً في قانون حمورابي، ثم في الديانة المسيحية، وبعدها في التشريع الإسلامي.

إن قانون حمورابي أجاز للأرقاء الزواج من طبقتهم أو من طبقة الأحرار[3]، فالتقسيم الاجتماعي في العهود القديمة كان يقوم على رسم حدودٍ بين الطبقات.

وسمح حمورابي للرقيق بتملك الأموال وممارسة التجارة[4]. وهذا دليل على التطور الذي حصل في نظام المعاملات والعلاقات الإنسانية في العهد البابلي، وشكّل قفزةً نوعيةً فيما يتعلق بمسألة حقوق الإنسان.

أما التشريع الروماني، فرغم تأثره بالفلسفة الإغريقية التي دعت إلى المثالية في العلاقات الإنسانية، وتجلت بالأفكار التي تطرّق إليها أفلاطون في جمهوريته الفاضلة، ولم يكن له أي حضورٍ فاعلٍ في النصوص المتعلقة بالحق الإنساني، في زمن الحرب أوالسلم. ولكن في سياق التطور العام الذي شهدته الأمبراطورية الرومانية، ظهر ما عُرف بقانون الشعوب، نظراً لتوسيع الفتوحات الرومانية، ودخول أعراقٍ وشعوبٍ عديدة في نطاق الدولة الرومانية، وقيام علاقاتٍ تجارية بين روما والشعوب المختلفة فقد فرضت الضرورة وجود شكلٍ من أشكال الحماية، وهو ما سُمي بقانون الشعوب.

وهذا القانون كان مجموعة قواعد عرفية، تمنح بعض الحقوق للأجانب الذين لا تربطهم بروما معاهدات، وتضبط علاقات الرومان بهؤلاء الأجانب، أو علاقات هؤلاء بعضهم ببعض. ويعود الفضل في وضع «قانون الشعوب» إلى مجهود «بريتور الأجانب» الذي أنشئت وظيفته عام 512 من تأسيس روما ليتولى القضاء في روما بين الأجانب، أو بينهم وبين الرومان[5].

وما يمكن قوله عن الرومان هو أن الحقبة الرومانية، رغم غناها التشريعي، لم تحظَ قضية حقوق الإنسان فيها باهتمامٍ ملحوظ. وهذا يعود إلى طبيعة النظام السياسي الذي ساد في الامبراطورية المترامية الأطراف، والتي كانت تمارس الرّق على نطاق واسع. ولهذا حاول فقهاء الرومان تبرير نشأة الرّق «بقانون الحرب» jus bellum، فقالوا إن المنتصر إذا كان له الحق في قتل عدوه المهزوم، فمن بابٍ أولى أن يكون له الحق في استعباده، وتملكه، على قاعدة: من يستطيع الكثيريستطيع القليل Qui peut le plus, peut le moins

إن هذا الواقع جسّد حقيقة تاريخية ثابتة، وهي أن الرّق نشأ مع الحروب، لأن الناس فيما مضى كانوا يقتلون أسراهم، بدلاً من استعبادهم، لأنه لم يكن لديهم

حاجةً للانتفاع بهم. لكن عندما تقدمت الحياة الاجتماعية وتعرفت الجماعات البشرية إلى نظام الري والزراعة، شعرت بالحاجة إلى استخدام الأسرى، فكان ذلك سبباً للإبقاء على الأسرى، بدلاً من قتلهم. وكان ذلك بداية نشأة نظام الرّق الذي استقر بشكلٍ عام وعلى صورةٍ واحدة لدى جميع الأممِ القديمة.

ممّا تقدم يتبين أن القانون الروماني، قبل صدور قانون الألواح الاثني عشر، وأثناء سريانه، وبعده، لا يمكن الاستناد إليه باعتباره واحداً من الجذور التي يعود إليها القانون الإنساني.

وإذا كانت المراحل الأخيرة من الامبراطورية الرومانية قد شهدت تطوراً في مفهوم الحقّ الإنساني، فهذا يعود إلى سببين رئيسيين: الأول هو تأثير الأفكار المسيحية في المجتمع الذي كانت روما تفرض سيطرتها عليه، والثاني هو تراخي قبضة السلطة المركزية في الأمبراطورية الرومانية الذي أدى إلى انهيارها في وقت لاحق.

ولهذا أدى ظهور المسيحية إلى تحقيق بعض التقدم لصالح ضحايا النزاعات، وتطور مفهوم القانون الإنساني تحت تأثير تقاليد الفروسية والمسيحية، وتحريم بعض الأسلحة، وولادة نظام احترام الموفدين وظروف إعلان الحرب.

والفروسية، كمبدأ من المبادئ التي قام عليها القانون الدولي الإنساني، ظهرت بشكل جليّ في العصور الوسطى. وهذا المبدأ ينطوي على خصال النبل والشهامة، ومن مقتضياته امتناع حامل السلاح عن الإجهاز على جريح أو أسير، أو مهاجمة ممتلكات المدنيين من غير المشاركين في العمليات الحربية، واحترام العهود المقطوعة، والابتعاد عن أعمال المكر والغدر، والخيانة، وعدم استعمال الأسلحة المحظورة، وعدم اللجوء إلى أعمال تتنافى مع عنصر الشرف، وعدم التعرض لغير المقاتلين من سكان دولة العدو.

واقتصرت قواعد الفروسية في الماضي على العمليات القتالية بين الفرسان المسيحيين وحدهم. وكان هؤلاء يرفضون تطبيقها في قتالهم مع المسلمين، في حين أن المسلمين كانوا يحترمونها في قتالهم مع المسيحيين. ومثال ذلك الطريقة التي تصرف بها صلاح الدين الأيوبي مع ريتشارد قلب الأسد[6].

ومن محاسن الفروسية، أنها كانت من الأسباب التي خففت من ويلات الحرب، وجنّبت غير المقاتلين شرورها. وفي ظل الفروسية، انتشرت القواعد الخاصة بحسن معاملة الجرحى والمرضى أثناء النزاعات المسلحة.

ثانياً: القانون الدولي الإنساني في الشرع الإسلامي

إن ندرة النصوص التي تناولت الحق الإنساني في النزاعات المسلحة، طوالَ العهود القديمة، كانت مرتبطة بمستوى التطور العام في المجتمعات الغابرة. وكانت أبرز حالة جرى التعامل معها آنذاك هي قضية الرّق، ولكن

النظرة إلى قضية الرّق، بصفتها قضية إنسانية، تباينت بين مجتمع وآخر. وكانت الأفكار الدينية التي تركز على المساواة بين البشر عاملاً في تغيير وتعديل كثير من المفاهيم السائدة حيال التعامل مع الرقيق والأسرى. وقد طرح الإسلام منظومة متكاملة من المفاهيم والسلوكيات ذات الصلة بالشأن العام، ووضع جملة ضوابط للتعامل مع الذين يقعون تحت عبء الضغط المادي والمعنوي، وما يتولد من الحروب والنزاعات من مآسٍ وآلام إنسانية. وهذه القواعد لم يشر إليها القرآن الكريم فقط، بل وردت في الحديث النبوي وفي سير الخلفاء الراشدين، والصحابة والأئمة والفقهاء.

فالآية 190 من سورة البقرة نصّت على ما يلي: ﴿وقاتلوا في سبيل الله الذين يقاتلونكم، ولا تعتدوا، إن الله لا يحب المعتدين﴾.

وفي موضوع التعامل مع الأسرى ورد في الآية 8 من سورة الإنسان: ﴿ويطعمون الطعام على حبّه مسكيناً ويتيماً وأسيراً﴾.

إن القرآن الكريم كتابٌ إلهيٌّ منزلٌ يدعو إلى الحق المطلق، وقد اعتبرت الآيات المذكورة أن مخالفة أحكامه هي مخالفةٌ للأمر الإلهي وهو نصٌّ لا يقبل الجدل من حوله، ولا التأويل، ولا الاجتهاد بما يعاكس مضمونه. وأن رسول الله (ﷺ) أمر أصحابه يوم بدر أن يكرموا الأسرى، كما أوصى رسول الله (ﷺ) بالإحسان إلى الأرقاء وإطعامهم«لوجه الله» أي رجاء ثواب الله ورضاه.

إن الإسلام لم يُقرّ الحرب إلا كضرورة مفروضة، ومن المبادىء الأساسية في قانون السّير الإسلامي، وجوب تقييد العنف بما يكون منها ضرورياً، لسحق مقاومة العدو[7]. وقد وضع قواعد صارمة لجعلها أكثر إنسانية، بتأكيده أنه لا يجوز قتل المرأة، والطفل، والشيخ الفاني، والأعمى والمقعد ونحوهم. وروى البخاري في (صحيحه) بسند عن ابن عمر أنه قال: «وجدت امرأةً مقتولةً في بعض مغازي رسول الله (ﷺ)، فنهى عن قتل النساء والصبيان».

وروى مسلم في (صحيحه) بسند عن بريدة قال: كان رسول الله (ﷺ) إذا أمَّر على جيش أو سرية، أوصى القائد بتقوى الله، وبمن معه من المسلمين خيراً، ثم قال: «انطلقوا باسم الله وعلى بركة الله ورسوله ولا تقتلوا شيخاً فانياً، ولا طفلاً صغيراً، ولا امرأة، ولا تغلوا (أي لا تخونوا) وأصلحوا وأحسنوا، إن الله يحب المحسنين. وفي رواية أخرى «ولا تغدروا ولا تمثلوا ولا تقتلوا وليداً». ونهى الرسول عن التمثيل بقوله: «إياكم والمثلة ولو بالكلب العقور».

وفي حديث آخر نهى النبي عن قتل ذرية المحاربين، من أفراد وذرية العدو، فقال: «لا تقتلوا ذرية ولا عسيفاً وقد أمر بعد غزوة بدر، بدفن الموتى، احتراماً للإنسان، حياً أو ميتاً، مسلماً أو غير مسلم»[8].

Le droit islamique établit une difference Claire entre combattants et non_combattants,mais il renferme tout un ensemble de dipositions relatives à la protection de ces derniers,dispositions qui sont trés similaires à celles inclues dans le DIH[9].

هذا الفيض مما ورد في القرآن والسنة، عن أصول التعامل مع الأسرى أثناء النزاع، وموانع قتل الأطفال والنساء والشيوخ، ومعاملة الأسرى بالحسنى، قد اتبعه الخلفاء الراشدون لجهة احترام ضوابط الحرب، في التعامل مع الأشخاص والأعيان، ممن يكونون في موضع الخصم. ويعتبر الدكتور محمد عزيز شكري أن ما أوصى به الخليفة أبو بكر الصديق ليزيد بن أبي سفيان، عندما توجّه على رأس جيش المسلمين إلى بلاد الشام، هو البلاغ العربي الإسلامي الأول بقواعد الحرب.

لقد روى مالك في(الموطأ)، عن يحيى بن سعيد، أن أبا بكر بعث جيوشاً إلى الشام، وقال لـ «يزيد بن أبي سفيان»: وإنك لتجد قوماً زعموا أنهم حبسوا أنفسهم لله، فذرهم وما زعموا أنهم حبسوا أنفسهم له. وإني أوصيك بعشر:

لا تقتل امرأة، ولا صبياً، ولا كبيراً، ولا هرماً، ولا تقطف شجراً مثمراً، ولا تخرّبن عامراً، ولا تعقرن شاة ولا بعيراً إلا لمأكله، ولا تحرقنّ نخلاً، ولا تغرقنه ولاتغلل ولا تجبن». ويضيف الكاساني: والأعمى، ومقطوع اليد والرجل، ومقطوع اليمنى والمعتوه، والسائح في الجبال والقائم في الكنيسة، والمطبق عليه الباب، والذي هرب من المعركة[10].

وقد تناول الإمام الأوزاعي (707_774م) في كتابه «السير» أحكام السلم والحرب، وشدّد على وضع ضوابط لمعاملة الأعداء في الحرب، وحرّم التعرض للفلاحين والرعاة والرهبان والعجزة وأصحاب الصوامع، إلا إذا اشتركوا فعلاً في القتال، كما حرّم التعرّض للصغار والنساء، حتى ولو تمترس بهم الأعداء، بل منع التعرّض لأي حصنٍ قد يكون فيه بعض هؤلاء.

واهتم الأوزاعي بمسائل الأسر والأسرى، فأوصى الجندي بمقاومة الأسر، بكل الطرق، وبالامتناع عن اغتياب الأعداء، أو خيانتهم إذا ما وقع في الأسر، وحظي منهم بالأمان. وأوجب عليه الوفاء بعهده الذي قد يعطيه لهم دون إكراه.

وأصر الأوزاعي على اتباع الاستقامة، والصدق وتغليب النزعة الإنسانية في العلاقات الدولية وكان كبقية الفقهاء يعتبر أن الأصل في الشريعة هو السلم والمسالمة، وأن الحرب حالةٌ استثنائية مكروهة، تبررها الضرورة لحماية الأمة من اضطهاد أعدائها. ودعا الأوزاعي إلى مراعاة العهود والمعاهدات، ولذلك يمكن اعتباره من ابتدع القاعدة الإنسانية القائلة «وفاء بغدر خير من غدر بغدر». ويعتبر هذا المبدأ من أسمى مبادئ القانون الدولي الإنساني[11].

أما الإمام محمد بن الحسن الشيباني (750ـ804م) الذي يعود إليه الفضل في نشر مذهب الإمام أبي حنيفة، فقد وُلّي القضاء في عهد الخليفة العباسي هارون الرشيد، وترك أثراً قيّماً في الفقه والاجتهاد. ويعتبر كتاباه «السّير الكبير» و»السّير الصغير» مؤلفين سُكبت فيهما أفكار الإمام الشيباني حول القانون الدولي الإنساني.

ونظراً للرؤية المتقدمة، التي طرحها الإمام الشيباني في معالجة قضايا العلاقات الدولية، فقد اعتبر في نظر كثير من فقهاء القانون في الغرب سبّاقاً في مجال قواعد القانون الدولي، وبه تأثر كثير من الفقهاء الدوليين، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر العلامة الهولندي غروسيوس (1583ـ1645) الذي يعتبر رائد القانون الدولي في الغرب وواضع أهم كتاب في «قانون الحرب والسلم».

ويرى الدكتوران محمد المجذوب وطارق المجذوب في مؤلفهما «القانون الدولي الإنساني»، أن هناك دلائل على أن غروسيوس تأثر بما كتبه الشيباني واقتبس الكثير منه. وقد تم ذلك من خلال نفي غروسيوس إلى خارج هولندا، واطلاعه على ما نشره الفقيه الإسباني سواريس (1548ـ1617م) الذي ولد في غرناطة واطلع على الفكر العربي، في حقل القوانين والعلاقات الدولية، ولهذا لقّب أحد العلماء الألمان الفقيه الشيباني بأنه غروسيوس المسلمين[12].

لقد اهتم الإمام الشيباني، بحماية حقوق الإنسان،و قال: «للمظلوم أن يدفع الظلم عن نفسه بما يقدر عليه، ولكن ليس للمظلوم أن يظلم غيره». وقد نادى بتحريم قتل غيره للنجاة بالنفس فقال: «لا يحل للمسلم أن يقي روحه بروح من هو مثله في الحرمة، وأخذ بنظرية الاستنقاذ، كوسيلة لحماية المسلمين المضطهدين، أو المأسورين، والتي تقارب اليوم مفهوم التدخل الإنساني. وقد كرّس جزءاً واسعاً في كتابه (السير الكبير) لشرح مسائل قانون الحرب.

ويمكن تلخيصها بمحاورَ ثلاثة:
أ. مبدأ عدم جواز التدخل في النزاعات المسلحة، ذات الطابع الدولي أو الداخلي.
بـ. القوانين التي تحكم قواعد الحرب.
جـ. الآثار المترتبة على الحرب، مثل: احتلال أرض العدو، وتملُّك غير المسلمين لأموال المسلمين، ومصير أسرى الحرب، وعقد الهدنة، وتطبيق قواعد القانون الدولي الإنساني.

هذه الأحكام التي جاء بها الإسلام، كتاباً وسنة وآراء فقهاء، شكّلت أولى البدايات العملية لقوننة قانون الحرب[13].

ويرى الدكتور صبحي المحمصاني، في مؤلفه «الأوزاعي: تعاليمه الإنسانية والقانونية» أنه إذا كان قد حصل خلاف بين الفقهاء المسلمين حول التعامل مع الأسرى وضوابط الحرب،إلا أنه من بين الفقهاء والأئمة كان الأوزاعي أكثرهم

أخذاً بنهج الرحمة الإنسانية، كما كان الإمام محمد بن الحسن الشيباني رائداً في وضع أحكام القانون الدولي الإنساني[14].

ويلخص الدكتور محمد عزيز شكري، أستاذ القانون الدولي في جامعة دمشق، أن القيود التي أكد الإسلام التقيد بها في أوقات الحرب مع الأمم الأخرى يمكن تلخيصها بالآتي:

1) لا يقاتل غير مقاتل.

2) لا يتلف أو يمسّ من الأموال ما ليس له قوة مباشرة في الحرب في حدود ضروراتها.

3) وجوب احترام مبادئ الإنسانية والفضيلة أثناء الحرب.

4) إجازة الأمان في ميدان القتال منعاً لاستمرار القتال كلياً أو جزئياً ما أمكن المنع.

5) حسن معاملة أسرى الحرب وضرورة فكّ أسرهم.

6) احترام المنشآت المدنية من دينية وزراعية..الخ.

7) انطباق هذه القواعد على شتى أنواع النزاعات المسلحة[15].

واستناداً إلى هذه المبادئ التي شكلت قواعد لضبط التعامل مع من كان من دار الحرب، بحسب المفهوم الإسلامي، فإننا نرى أنها تعتبر حالة متقدمة في إيجاد تطبيقات عملية للقانون الإنساني، لأن كثيراً من هذه المبادئ قد ورد في التشريعات الحديثة مع ظهور القانون الدولي الإنساني.

ثالثاً: القانون الدولي الإنساني في العصر الحديث

من خلال ما تقدم، تبين أن القانون الدولي الإنساني، بمفهومه الحديث، لم يكن قديماً يشكل منظومة متكاملة من القواعد الآمرة لضبط سلوك المتحاربين، وتوفير الحماية لضحايا النزاعات المسلحة، بل كانت تلك القواعد تُستنبط من روح الشرائع التي كانت سائدة، ومن خلال القيود التي كان يوفرها أولو الأمر للمتحاربين، ممّا أدى إلى بلورة قواعد خاصة بمواساة الجرحى والمرضى، وعدم جواز الإجهاز عليهم، وعدم التعرض لغير المقاتلين والآمنين من سكان دولة العدو، ووقف أعمال السلب والنهب، ومنح النساء والأطفال والشيوخ نوعاً من الحماية.

وقد انتقلت مبادئ الشريعة الإسلامية إلى بعض الكتّاب المسيحيين، من دعاة الرحمة وتجنب القسوة، مثل فيكتوريا وسواريز، فأخذوا ينادون في مؤلفاتهم بضرورة التقيد ببعض القواعد الإنسانية، للتقليل من وحشية ما جرى عليه العمل في الحروب. وكان من نتيجة ذلك تلطيف العادات الهمجية التي كانت متبعة في حروب ذلك العصر، واتباع ما كانت تنادي به كتابات القديسين ورجال الكنيسة من الأخذ بالرأفة والرفق، وما أدخلوه من نُظم دينية مثل «صلح الرب وهدنة الرب».

وهذه النظرة الإنسانية التي بدأت تفرض نفسها قد أملتها النتائج المروعة

للحروب الدينية التي اجتاحت أوروبا، وخاصة حرب الثلاثين سنة. وكان أيضاً الدافع الأساس لـ غروسيوس الذي يعتبر أحد عرّابي القانون الدولي التقليدي لوضع مؤلفه المعروف بـ «قانون الحرب والسلم» في العام 1623 ـ1624. لقد رأى غروسيوس في مؤلفه وجوب مراعاة بعض القواعد التي تضبط سلوك المتحاربين، والتي يجب مراعاتها لاعتبارات إنسانية ودينية، فلا يصح قتل المهزوم، إلا في الحالات الإستثنائية الخطيرة، كما لايجوز تدمير الملكية إلا لأسباب عسكرية ضرورية. ومثل هذه القيود تمثل أهم جزء من كتابات غروسيوس في قانون الحرب، وتعد مساهمة كبيرة منه في قواعد القانون الدولي التي تنظم حالة الحرب[16].

وهذه المبادئ التي طرحها غروسيوس، لضبط قواعد الحرب، تلاقت مع القواعد التي وردت في الشريعة الإسلامية، بحيث يمكن القول إن ما أكدته الشريعة الإسلامية، وما طرحه غروسيوس، يشكلان بداية القوننة للقواعد التي تضبط سلوك المتحاربين.

وبعد غروسيوس شقّت الأفكار التي تتناول قضايا النزاع المسلح والحروب بأسبابها ونتائجها، طريقها إلى منظومات فكرية وسياسية واجتماعية، وكان لها الدور الأبرز في تحضير المناخات العامة لاندلاع الثورة الفرنسية. وأشهر من تناول هذا الموضوع، كانت آراؤه واضحة التأثير في مقدمات الثورة الفرنسية هو جان جاك روسو الذي يعتبر، عبر مؤلفه «العقد الاجتماعي»، واحداً من أهم فلاسفة علم الاجتماع السياسي بعد ابن خلدون[17].

لقد رأى روسو، الذي ولد عام 1712 وتوفي عام 1778، أن الحرب ليست علاقة إنسان بإنسان، بل علاقة دولة بدولة لا يكون فيها الأفراد أعداء إلا بصورة عرضية، لا كبشر، ولا حتى كمواطنين، بل كجنود، ولا أفراد من الوطن، بل كمدافعين عنه. وفي كتابه وضع روسو أساساً قانونياً وفقهياً، للتفرقة بين المقاتلين وغير المقاتلين. وما كتبه كان تعبيراً صادقاً عن النزعة السلمية التي تخالج فكره، أسوة بـ فولتير (1694ـ1778)، فالاثنان كانا شديديْ الحساسية إزاء ويلات الحرب، وما ينتج عنها من دمار وخراب ومذابح[18].

لقد رأى روسو أن الحرب تنتهي بتدمير الدولة المعادية، ولهذا، كما يقول، فمن حقنا أن نقتل المدافعين عنها طالما كان السلاح في أيديهم، ولكن ما إن يلقوا السلاح ويستسلموا ويتوقفوا عن كونهم أعداء وأدوات للعدو، حتى يصبحوا من جديد مجرد بشرٍ لا حقّ لنا في حياتهم، وهذه المبادئ ليست مبادئ غرسيوس، وليست مبنية على تخيلات شعرية، وإنما هي تعبّر عن طبيعة الأشياء وتستند إلى العقل.

إن نظرية روسو، المصطبغة بنزعة إنسانية، تسرّبت إلى الكُتاب المفكرين في القارة الأوروبية ووجدت طريقها إلى التطبيق في معظم الحروب، التي اندلعت

في القرن التاسع عشر، حيث أصبح الفصل بين المقاتلين وغير المقاتلين، يعدّ من أعظم إنجازات وانتصارات القانون الدولي[19].

لقد كان لكتابات الفقهاء الكبار من أمثال غروسيوس، وظهور الدولة بمفهومها الحديث واعتمادها على قوات نظامية تخضع لأوامر تسنّها الدولة، فضل كبير في وضع القواعد التي أقرّتها الشرائع الحديثة وأضفت عليها صفة الإلزام.

وهذه الأحكام كان لها أثر مباشر في تدوين القوانين التي من شأنها جعل الحرب أكثر إنسانية. وإذا كان البلاغ الصادر عن وزارة الدفاع الأميريكية عام 1863 يعتبر نقطة البداية في التطور الحديث للقانون الدولي الإنساني، لأنه قضى بوجوب معالجة الجرائم التي ارتكبت أثناء حرب الاستقلال، إلا أن اتفاقية باريس المُبرمة في 16 نيسان 1856 والمُتضمنة قواعد معاملة المحاربين في الحروب البرية كانت الأسبق من حيث النصوص القانونية المكتوبة في هذا المجال.

وفي عام 1859، شاهد السويسري «هنري دونان، الذي يعود إليه الفضل بتأسيس الصليب الأحمر الدولي، بأم عينه الوحشية في أبشع مظاهرها، إبان معركة «سولفرينو» بين الجيوش الفرنسية والنمساوية، حيث سقط عشرات الآلاف من القتلى والجرحى، والذين لم يحظوا بأية عناية. وقد حاول «دونان» إغاثة من استطاع، بمساعدة بعض المتطوعين من سكان المنطقة والسياح. وتساءل آنذاك: «أليس من الأجدى إنشاء مؤسسات خاصة للإغاثة في زمن السلم، في كل بلد، مع وجوب امتداد عملها إلى كل الضحايا؟»، وهذا ما اقترحه دونان في كتابه «ذكرى سولفرينو» وكوّن مع أربعة مواطنين سويسريين، ما سمي عام 1863 باللجنة الدولية للصليب الأحمر.

وفي آب 1864، وبدعوة من مجلس الاتحاد السويسري، التأم مؤتمر دبلوماسي، وأعدَّ أوّل إتفاقية ذات طابعٍ عالمي لتحسين أوضاع العكسريين من الجًرحى والمرضى في الميدان. وقد صدّق على الإتفاقية القوى الكبرى آنذاك. وتتألف الاتفاقية من عشر مواد، وتتضمن المبدأ المنادي بحُرمة وصيانة الجرحى والمرضى، وحماية عربات الإسعاف والمستشفيات العكسرية وأعوان الخدمات الصحية والروحية خلال الأعمال الحربية. وأقرّت الإتفاقية شارة الصليب الأحمر على رقعة بيضاء. وأثناء حرب العام 1876 قرّرت تركيا (السلطة العثمانية) اعتماد الهلال الأحمر مكان شارة الصليب الأحمر، واعترف بذلك المؤتمر الدبلوماسي لعام 1929[20].

تجدر الإشارة إلى أن «دونان» كوفئ عام 1901 على كتابه «ذكرى سولفرينو» بجائزة نوبل للسلام. ومما قيل في الكتاب: «أنه عرّى جميع الفظاعات والمجازر التي أصبحت كالصدمة الكهربائية، بالنسبة لمذهب محبة الإنسان، فكتب إليه عدد من المشاهير يشجعونه ويؤيدونه، ومن هؤلاء فيكتور هوغو الذي قال له: «إنك تسلح

الحرية وتخدم الإنسانية، وإنني أصفق لجهودك النبيلة». وكتب إليه الفيلسوف الفرنسي رينان قائلاً: «إن دعوتك هي أعظم عمل في هذا القرن، وسوف تكون لأوروبا مناسبات تتذكر فيها مآثرك»[21].

إن الحروب التي اندلعت بعد اتفاقية 1864 في أوروبا، مثل حرب بروسيا والنمسا وحرب فرنسا ضد بروسيا، وضعت أحكام هذه الاتفاقية موضع الاختبار العملي، فاختبرت محاسنها ونواقصها بحيث باتت الضرورة مُلحّة لسدّ النواقص. ولكن ذلك تأخر إلى عام 1866، عندما عقدت معاهدة لاهاي، وتلتها اتفاقية جنيف لعام 1906.

وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى التي شهدت تطوراً في تقنيات الحرب، واستعمال أسلحة لم تكن ملحوظة سابقاً، كالطائرات والدبابات والغازات السامة، ارتفع معدل الخسائر البشرية، في صفوف المتحاربين والمدنيين. وكانت المعاملة السيئة للأسرى أثناء تلك الحرب سبباً للتفكير في قوننة مسألة الأسر بكل جوانبها. ويعود الفضل في إدخال تعديلاتٍ على اتفاقية 1906 إلى اللجنة الدولية للصليب الأحمر، ممّا مهّد لعقد مؤتمرٍ دبلوماسي في جنيف عام 1929 قام بوضع ثلاث اتفاقياتٍ خاصة بحماية ضحايا الحرب من العكسريين. وهذه الاتفاقيات هي:

ـ الاتفاقية الأولى:

هي خاصة بتحسين أحوال الجرحى والمرضى من القوات المسلحة في الميدان. وقد جاءت تعديلاً للاتفاقيات الخاصة بهم من قبل وهي اتفاقية جنيف لعام 1864 م وتعديلاتها لعام 1906.

ـ الاتفاقية الثانية:

هي خاصة بتحسين أحوال الجرحى والمرضى والغرقى من القوات البحرية، وقد جاءت تعديلاً لاتفاقيتيْ لاهاي لعام 1899 وعام 1907.

ـ الاتفاقية الثالثة:

هي خاصة بمعاملة أسرى الحرب. وقد تضمنت نصوص اتفاقية لاهاي الخاصة بأسرى الحرب لعامي 1899 و1907[22].

هذه الاتفاقيات بأحكامها التعديلية التي أقرّت لتكون أكثر ملاءمة لمساعدة ضحايا النزاعات المسلحة، من عسكريين ومدنيين، شكلت قفزةً نوعيةً في تطوير المفاهيم الإنسانية، وتقدماً نوعياً في آليات التنفيذ لإجراءات التدخل والمساعدة في أوقات الحروب. ولكن مع تطور تقنيات الحرب، أصبحت الحاجة مُلحّة لإدخال تعديلات جديدة على الاتفاقيات السابقة التي أقرت في 1929، لتوفير مزيد من أشكال الحماية المادية والقانونية لضحايا الحروب، وما سرّع في ذلك هو حجم الكوارث البشرية والبيئية التي رافقت سير العمليات الحربية إبان الحرب العالمية الثانية، وما خلفته من مآس لم يسلم أحد من نتائجها.

والواقع أن صورة ملايين المدنيين المعرضين لمظالم العدو، وآلاف المرحّلين، ومن بينهم ضحايا الاحتجاز والاعتقال

في المعكسرات المكتظة، والمعاملات الوحشية اللاإنسانية كل ذلك أدى إلى إبرام الاتفاقية الدولية الرابعة لعام 1949، وهدفها تحديد وضع السكان المدنيين في زمن الحرب[23].

هذه الصورة المأسوية التي عاشت البشرية فظائعها شكلت ضرورة لتطوير وتحسين الاتفاقيات السابقة، وخاصة تلك التي أقرّت عام 1929. وقد جاءت التعديلات على اتفاقيات العام 1929 عبر أربع اتفاقيات عرفت باتفاقيات جنيف لعام 1949، وكان الهدف منها ضمان الحقوق الإنسانية في زمن الحرب.وهذه الاتفاقيات هي:

ـ الاتفاقية الأولى:
التي تناولت تحسين أوضاع الجرحى والمرضى من أفراد القوات المسلحة في الميدان.

ـ الاتفاقية الثانية:
التي تناولت تحسين أوضاع المرضى والجرحى من أفراد القوات المسلحة البحرية.

ـ الاتفاقية الثالثة:
التي اختصت بالقواعد المتعلقة بأسرى الحرب.

ـ الاتفاقية الرابعة:
التي تناولت حماية المدنيين أثناء الحرب[24].

إن الحرب العالمية الثانية التي كانت أكثر الحروب شمولاً في التاريخ المعاصر،

لم تكن آخر الحروب. صحيح أن البشرية شهدت حروباً كثيرة، إلا أنها لم تكن كتلك الحروب في انعكاساتها وآثارها على البشر والحجر، خاصة وأن تقنيات حديثة أدخلت على الآلة الحربية كانت ذات قدرة شديدة على التدمير. وإذا كان السلاح النووي الذي استعمل في نهاية الحرب العالمية الثانية عندما ضربت الولايات المتحدة الأميريكية هيروشيما وناغازاكي بالقنابل الذرية محدوداً، فإن الحروب التي حصلت لاحقاً شهدت استعمالا لأسلحة جرثوية وكيماوية شديدة الخطر المادي والنفسي على الإنسان. وهذا ما جعل الحاجة مُلحّة لوضع ضوابط لحماية الإنسانية من مخاطر استعمال هذه الأسلحة، وما تخلّفه من أضرار بالمتحاربين من جهة وبالمدنيين من جهة أخرى.

وقد بذلت اللجنة الدولية للصليب الأحمر جهوداً كبيرة لتطوير الأحكام التي وردت في قانون جنيف، مع التعديلات التي طرأت عليه عام 1929 وعام 1949.

واستجابةً لهذه الجهود عقد في فيينا، عام 1965، المؤتمر الدولي العشرون للصليب الأحمر الدولي، وصد ر عنه القرار (28) الذي حثت فيه اللجنة الدولية للصليب الأحمر على ضرورة تطوير وتنمية القانون الدولي الإنساني. وتمشياً مع هذه التوصية، أرسلت اللجنة،

في 19 أيار 1967، مذكرة إلى جميع الدول الأطراف في اتفاقيات جنيف، دعتها فيها إلى النظر فيما قرّره المؤتمر الدولي العشرون بالنسبة لتطوير وتنمية القانون الدولي الإنساني، ومراجعة بعض

أجزاء قانون الحرب الحالي، وذلك من أجل التفكير في وضع حماية لضحايا الحرب. وفي أيار 1968، دعا مؤتمر الأمم المتحدة الخاص بحقوق الإنسان، المنعقد في طهران،الأمين العام للأمم المتحدة إلى إجراء اتصالات باللجنة الدولية للصليب الأحمر، من أجل إعداد الدراسات الخاصة بهذا الموضوع. وكان الاتجاه الرئيسي هو عدم المساس باتفاقيات جنيف من حيث التعديل أو التنظيم أو إعادة الصياغة، وأن الأصلح هو وضع بروتوكولات جديدة لتلحق بهذه الاتفاقيات أوتحلّ مكانها.

وفي أيلول 1969، أصدر المؤتمر الدولي الحادي والعشرون للصليب الأحمر، المنعقد في اسطنبول، قراره رقم (13) وأوصى فيه اللجنة الدولية للصليب الأحمر بالعمل لوضع مشروع القواعد التي تكمل القواعد القائمة حالياً للقانون الدولي الإنساني[25].

وتوصلت اللجنة الدولية للصليب الأحمر، من خلال ما أنيط بها من مهام، إلى خلاصةٍ تقضي بتقسيم الموضوع إلى قسمين: الأول يتعلق بقواعد الحماية في حالات النزاع المسلح الدولية، والثاني يتناول قواعد الحماية في حالات النزاع المسلح غير الدولية، التي بدت ظاهرة ولم يعدْ بالإمكان تجاهلها وتجاهل تأثيراتها في الحياة الإنسانية.

وبعد مؤتمر عام 1974 وعام 1977، صدر البروتوكولان الأول والثاني، عام 1977، كبروتوكولين إضافيين لاتفاقيات جنيف، 12 آب 1949، وفيهما تطوير وتأكيد على الالتزام بأحكام القانون الدولي الإنساني، فقد تناول البروتوكول الأول حماية ضحايا النزاعات المسلحة الدولية، وأصبح لزاماً على الأطراف المتنازعة أن تقوم بالبحث عن المفقودين بصورة أشمل، وركز هذا البروتوكول على حماية السكان المدنيين ضد آثار الأعمال الحربية، وذلك بجعل القواعد أكثر ملاءمة للمشاكل التي تثيرها الحروب العصرية. وتم تحديد وتقييم طرق ووسائل القتال، بهدف إدخال مزايا إنسانية أفضل على النزاعات المسلحة، وأعطي تعريف جديد لحروب التحرير الوطني يلائم الواقع المعاصر.

أما البروتوكول الثاني فحدد وسائل دعم حماية ضحايا النزاعات غير الدولية وهي منح ضمانات أساسية تعترف بها النظم القانونية الكبرى في العالم[26]، أياً تكن طبيعة أنظمتها السياسية وأياً تكن إطاراتها التحالفية الدولية.

وفي نهاية البحث يتبين لنا أن القانون الدولي الإنساني ليس قانوناً حديثاً أو وليد لحظة بروحيته، بل هو نتيجة تطور المجتمعات وما رافق ذلك من تطور للقوانين والتشريعات على مرّ العصور منذ العهود القديمة حتى عصرنا الحالي. وهذا التطور حصل بفعل التطور الحاصل على النظريات الإنسانية الفلسفي منها والاجتماعي وتلك المتعلقة بالقضايا التي نظمتها القوانين الوضعية وهو سيبقى مفتوحاً على آفاق التطور طالما بقي المجتمع

البشري يسير باتجاه تطوري بحيث تفرض الحاجة الإنسانية استنباط القواعد الضابطة للسلوك الإنساني وخاصة في زمن الحروب والصراعات.

المحامية بثينة حسن بيان

دكتوراه في الحقوق ـ القانون الدولي العام

الهوامـــش

(1) زيدان مر يبوط، مدخل إلى القانون الدولي الإنساني، حقوق الإنسان. دراسات حول حقوق الإنسان والوثائق العالمية والإقليمية، المجلد الثاني، دار العلم للملايين، بيروت، 1989، ص 100.

(2) المرجع السابق، ص 106.

(3) و (4) محمد الجندي، قانون حمورابي. تاريخ وحضارات. موقع الحضارة العربية: http://alhadara.3arabiyate.net

(5) روبير غانم، القانون الروماني. محاضرات الدكتور روبير غانم في القانون الروماني، كلية الحقوق والعلوم السياسية في الجامعة اللبنانية لعام 1958، د.ن، ص 38.

(6) محمد المجذوب وطارق المجذوب، القانون الدولي الإنساني. منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، 2009، ص 36.

(7) صبحي المحمصاني، الأوزاعي، تعاليمه الإنسانية والقانونية. دار العلم للملايين، بيروت، 1978، ص 374.

(8) نقلاً عن محمد عزيز شكري، تاريخ القانون الدولي الإنساني وطبيعته، دراسات في القانون الدولي الإنساني. دار المستقبل العربي، القاهرة2000، ص 14.

(9) Le droit humanitaire et l'Islam. (magazine du movement international de la croix rouge et du croissant rouge. www.redcross.int/fr).

(10) نقلاً عن محمد عزيز شكري، تاريخ القانون الدولي الإنساني وطبيعته، دراسات في القانون...، مرجع سابق، ص 14.

(11) محمد وطارق المجذوب، القانون الدولي الإنساني، مرجع سابق، ص 55.

(12) المرجع السابق، ص 57.

(13) المرجع السابق، ص 59.

(14) الأوزاعي، مرجع سابق، ص 15.

(15) محمد عزيز شكري، تاريخ القانون الدولي الإنساني وطبيعته، دراسات في القانون... مرجع سابق، ص 15.

(16) المرجع السابق، ص 16.

(17) المرجع السابق، ص 17.

(18) و (19) محمد المجذوب وطارق المجذوب، القانون... مرجع سابق، ص 62.

(20) زيدان مريبوط، مدخل إلى القانون الدولي الإنساني. مرجع سابق، ص 103.

(21) محمد عزيز شكري، تاريخ القانون الدولي الإنساني... مرجع سابق، ص 18.

(22) المرجع السابق، ص 20.

(23) زيدان مريبوط، مدخل إلى القانون الدولي الإنساني. مرجع سابق، ص 103.

(24) محمد عزيز شكري، تاريخ القانون الدولي الإنساني. مرجع سابق، ص 21.

(25) المرجع السابق، ص 22.

(26) زيدان مريبوط، مرجع سابق، ص 104.

البلديات واللامركزية الإدارية

النصوص والمشاريع القانونية

د. ندى حسن فياض

المقدمـــة

إن تتابع الإستحقاقات الدستورية في الجمهورية اللبنانية، وانعدام إمكانية تحقيقها، من الانتخابات النيابية إلى الرئاسية إلى البلدية والاختيارية المهدَّدة في ربيع 2016، جعلتني أتساءل كمتخصصة في مادة التاريخ، عن دور المؤرخ والمطّلع في الإضاءة على جوانب غير سياسية تتعلق بهذه الإستحقاقات، ومنها الجانب القانوني، وبخاصة في مجال البلديات وعلاقتها باللامركزية الإدارية. فالسياسي يبحث خلال إعداده القوانين الانتخابية، عن كيفية تجيير أكبر حصةٍ من الناخبين لمصلحته، بينما البحث الذي أعرضه يضيء على نواحٍ أخرى، لها من الإفادة للمواطن الناخب وللوطن حصة كبيرة. فالعودة إلى تاريخ القوانين التي رعت العمل البلدي يعود بالفائدة، لمن يضطلع على مشاريع القوانين المعدّة، ولمن يعمل على إقرارها.

تساؤلات عدة يحاول هذا البحث الإجابة عنها؛ ما هي القوانين النافذة التي رعت العمل البلدي؟ ما علاقة النشاط البلدي باللامركزية الإدارية؟ ما هي أهم مشاريع القوانين التي أُعدّت لهذا الموضوع؟ ما أهميتها بالنسبة للاستحقاقات الدستورية التي مرّ عليها الزمن، أو التي سيحين تنفيذها؟

إن التطرق إلى موضوع النصوص القانونية التي رعت العمل البلدي في لبنان، يعيدنا إلى الفترة العثمانية التي كان يخضع لها بشقيه (أرض الولاية وأرض المتصرفية)، إلى دولة لبنان الكبير، فالجمهورية اللبنانية.

إن عرض النصوص القانونية ومناقشتها، تَتطلّب تجزئة البحث إلى قسمين؛ الأول يتطرق إلى النصوص الصادرة رسمياً والنافذة وفق القوانين والأنظمة اللبنانية، والثاني يعرض مشروع اللامركزية الإدارية الوارد في عنوان البحث.

أولاً: القوانين البلدية النافذة المنظمة للعمل البلدي

1) القوانين العثمانية التي رعت العمل البلدي (1861-1918)

«البلدية كيانٌ إداريٌ حديث العهد، تكونت، من هيئةٍ إداريةٍ محلية، عن طريق التعيين أو الانتخاب، وامتازت بالشخصية المعنوية ذات الصفات العامة. اقتبسها أرباب التنظيمات العثمانية

في الأساس عن النموذج الأوروبي»[1]. ظهرت أولى البلديات «في العاصمة العثمانية كنتيجة للسياسة الإصلاحية التي بدأت في العام 1839»[2]، مع «خط كلخانة»[3]. تتابعت النصوص التنظيمية للعمل البلدي في السلطنة العثمانية، من ذكر إحدى المواد التنظيمية في «الخط الشريف السلطاني»[4] الصادر في 20 حزيران عام 1861[5]، حتى صدور نظام «إدارة الولايات العمومية»عام 1871[6]، لحين صدور « القانون البلدي العثماني» بتاريخ 18 أيار عام 1877[7].

«وفي ظل هذا الإطار التاريخي العام نشأت البلديات في لبنان الذي كان منقسماً في العهد العثماني بين أرض الولاية العثمانية ومتصرفية جبل لبنان (1861-1918)»[8].

أ. أرض الولاية

توزعت الأراضي اللبنانية الواقعة خارج نطاق متصرفية جبل لبنان، بين ولايتي بيروت ودمشق (سورية)[9]، وكانت تخضع في الحالتين إلى القوانين العثمانية النافذة.

طبّقت المدن التابعة للولايات العثمانية «القانون البلدي العثماني» الصادر في العام 1877، مؤلفاً من ستٍ وسبعين مادة[10]، يتناول فيها كل التفاصيل التي يحتاج إليها العمل البلدي على مختلف أراضي الدولة العثمانية.

بـ. أرض المتصرفية

فيما يخصّ متصرفية جبل لبنان، صدر بروتوكول 1861 (وتعديلاته)، من دون أن يأتي أي نصٍ على ذكر موضوع البلديات[11]، مع العلم أنّ اللجنة الدولية[12]، طرحت الموضوع للنقاش[13]، وأعطت الأهمية «لمسألة استحداث المؤسسات البلدية في جبل لبنان، وضرورة العمل على إنجاحها، إيماناً منها بأنّ هذه المؤسسات تساعد على دمج العناصر البشرية، وتوحّد مصالحها، وتؤمّن مصالح السكان. كما تشكّل دعامةً أساسيةً لامتيازات الجبل، وتوفّر الحصانة الضرورية لذلك»[14].

اهتمّ المتصرفون بالعمل البلدي، عبر إصدار القرارات المنظمة لها، ومن أهمها «تعليمات القومسيونات البلدية في جبل لبنان»[15]، وهي قواعد خاصة، تنظم العمل البلدي في المتصرفية. أُعطيت مجموعة القواعد هذه اسم تعليمات «حتى لا تثير مخاوف السلطات العثمانية وشكوكها»[16]، كانت مستوحاةً من قوانين المجالس العثمانية[17]، ولكنها تختلف عنها بما يتناسب مع خصوصية النواحي والقرى في المتصرفية، و«تحاكي الحيز اللبناني جغرافياً واجتماعياً وفكرياً»[18].

مع اشتراك الدولة العثمانية في الحرب العالمية الأولى في 5 تشرين الثاني عام 1914[19]، وقدوم جمال باشا إلى دمشق في 5 كانون الأول 1914، واستقالة المتصرف أوهانس باشا في 5 حزيران 1915، وُضعت المتصرفية تحت سلطة وزارة الداخلية العثمانية، وتم تطبيق قانون البلديات العثماني فيها.[20]

مع انتهاء العهد العثماني في 30 أيلول عام 1918، ملأت المؤسسات البلدية الفراغ الذي خلّفه العثمانيون، ونظمت أمور الناس، ولاحقت قضاياهم «الحياتية والأمنية»[21].

2) التنظيمات البلدية في مرحلة الانتداب الفرنسي (1920ـ1943)

تضمّن القرار رقم 336، الصادر عن المفوض السامي في الأول من أيلول عام 1920، التنظيمات الإدارية في دولة لبنان الكبير، والذي أتى على ذكر إبقاء «البلديات الحالية الموجودة»، ووجوب إصدار أنظمةٍ بلديةٍ مكلفاً بذلك، حاكم دولة لبنان الكبير.[22]

توالى صدور النصوص التنظيمية للعمل البلدي، وكان أهمها القرار رقم 1208[23]، الذي اعتُبر «الخطوة التأسيسية لتنظيم هيكلية الإدارة البلدية»[24]، في لبنان حتى يومنا هذا.

بعد صدور الدستور اللبناني في 23\5\1926[25]، كانت الخطوة القانونية المهمة، صدور المرسوم الاشتراعي الرقم 11، الذي نظّم المحافظات والأقضية وذكر بالتفصيل القرى اللبنانية كافة، والتي ستتصدر أسماء البلديات، ضمن جدول مرفق مازال معتمداً حتى حينه، مع بعض التعديلات الخاصة التي طرأت عليه.[26]

تميز عهد الانتداب الفرنسي باتباعه «سياسةً مقصودةً هدفت إلى شلّ العمل البلدي والحدّ من صلاحياته الإدارية والمالية ووضعه تحت رحمة المحافظ الذي كان مزاجياً في أحكامه وقراراته، فشلّ العمل البلدي وأصبحت المجالس البلدية في عهد الانتداب مجالس تمثيلية شكلية صورية لا عمل لها في البلدة إلا القيام بالاحتفالات الرسمية ووضع الأعلام الفرنسية في المناسبات وتزيين الساحات العامة في الأعياد الوطنية واستقبال المسؤولين الرسميين»[27]، والجدير ذكره «أن السلطة الانتدابية آثرت في التشدد في مركزة الإدارة في الدولة اللبنانية، ولم تلجأ بالتالي، إلى منح السلطات القاعدية البلدية، الصلاحيات الضرورية الإدارية والمالية، الأمر الذي أفقد هذه السلطات دورها التنموي، لا بل دورها التأسيسي لتجربة الحكم المحلي الذي هو مصدر القوة ليس فقط إلى المجتمع الأهلي وإنما أيضاً إلى الحكم المركزي نفسه». أما من حيث البنية الاجتماعية لأعضاء المجالس البلدية، «فقد استمرت العائلات الأعيانية في غير مدينةٍ أو بلدةٍ لبنانية، تحتكر السلطة البلدية من خلال احتكار أعضاء منها لمقاعد المجالس البلدية المعينة منها تعييناً أو المؤلفة بطريقة الانتخاب»[28].

3) التنظيمات البلدية في مرحلة الاستقلال (1943ـ1975)

في 22 تشرين الثاني 1943، أصبح استقلال لبنان «حقيقة واقعة»، وأخذ هذا الاستقلال يكتمل في السنوات التالية، بعدما أصبحت صلاحيات التشريع من اختصاص اللبنانيين وحدهم، وتتوّج الاستقلال السياسي بالجلاء العسكري

الفرنسي عن الأراضي اللبنانية في 31 كانون الأول 1946.[29]

بما يخص التشريع المتعلق بالعمل البلدي، تميزت الفترة الزمنية المذكورة بكثرة النصوص التي صدرت، ويعود ذلك إلى «أن معظم القوانين البلدية في لبنان صدرت بمراسيمَ اشتراعية. فغابت بذلك مناقشات وأبحاث اللجان النيابية ومجلس النواب، مما أسهم إلى حدٍّ بعيد بالغموض الذي يلفّ هذه التشريعات واستدعى الأمر تعديلها أو استبدالها في وقتٍ قصيرٍ بعد صدورها»[30]. أو بسبب «التطورات النوعية السياسية والاقتصادية» التي عرفها لبنان، والتي عكست الحاجة إلى «تفعيل دور الإدارة المحلية في مواجهة الحاجات الخدماتية والتنموية الضاغطة»[31]، أو بسبب «التطور اللافت على المستوى الاجتماعي والنمو المتسارع على المستوى الاقتصادي»[32].

أتت النصوص التشريعية وفق العهود الرئاسية على الشكل الآتي:

تزامن عهد الرئيس بشاره الخوري، مع صدور قانونٍ للبلديات[33]، تناولت مواده كل مفاصل العمل البلدي، وقد أتى كنسخةٍ معدّلةٍ للقرار 1208\1922.

صدرت سبعة نصوصٍ قانونيةٍ منظمةٍ للعمل البلدي[34]، في عهد الرئيس كميل شمعون، مما يستدعي التوقف عند عدة ملاحظاتٍ حولها، حيث أجد أن معظمها صدر بمراسيمَ اشتراعيةٍ أُقرت في مجلس الوزراء مما لم يعطها الفرصة لكي تُناقش في مجلس النواب، لذلك كانت تُعدل تباعاً وفق المتطلبات المستجدة عند التنفيذ. كما أن ذلك لم يسمح لنا بالاطلاع على الأسباب الموجبة المتعلقة بها، أو برأي نواب الشعب عند مناقشتها من خلال محاضر جلسات مجلس النواب. الخلاصة أن هذه النصوص توالت بالتضييق على صلاحيات المجالس البلدية وبخاصة فيما يتعلق بالسلطة التنفيذية، وأُفقدت هذه المجالس وخصوصاً الكبرى منها مصداقية التمثيل الشعبي لها بعد فرض التعيين لأعضاء مجالسها بدءاً بالمناصفة وأخيراً لكامل أعضاء المجلس.وبالعودة إلى مفهوم الديمقراطية نجد أنها أولاً فُقدت بكفّ يد ممثلي الشعب عن إصدار هذه النصوص، وثانياً بحرمان المواطنين من اختيار ممثليهم في مجالسهم البلدية. أما بالنسبة إلى مفهوم اللامركزية الإدارية أجد أن تقييد صلاحيات السلطة التنفيذية بوزير الداخلية وبالمحافظ أعاد العمل البلدي إلى المركزية المتشددة، وإلى نقل صلاحياتٍ من حقّ أعضاء منتخبين إلى موظفين إداريين تختلف فيما بينهم حسابات أولياتهم. ولكن من الجدير القول أن أولى النصوص التي صدرت في هذا العهد سمحت بإجراء انتخاباتٍ بلدية واختيارية في العام 1952[35]، تحددت بموجبها معظم أعضاء المجالس البلدية، لتقوم بعدها الحكومة بتعيين أعضاء مجالس بلديات الاصطياف تنفيذاً لحيثيات قانون البلديات في حينه.[36]

تميّزت الفترة الزمنية العائدة إلى العهد الشهابي[37]، بالعمل على تصويب

العمل البلدي، من خلال التعديلات التي أُدخلت على قانون البلديات، عبر إصدار قانونٍ جديدٍ لها[38]، بعد أن أخذ مساره الطبيعي ضمن العلاقة بين السلطتين التنفيذية والتشريعية، والتي سدّت ثغراتٍ قانونيةً في القوانين السابقة، فألغت مبدأ التعيين، وشرّعت توفّر جهاز موظفين في كل مجلسٍ بلدي، أو على الأقل (كاتب البلدية وأمين الصندوق). سمح هذا القانون بإجراء انتخاباتٍ بلدية واختيارية في شهر حزيران من العام 1963[39]. سعى العهد إلى تدعيم أسس العمل البلدي، بتأمين الإيرادات، عبر إصدار المرسوم المنظم لها[40]. ظهرت النصوص القانونية الصادرة في تلك الفترة كمرآةٍ للخطة المقررة التي تبنتها الدولة الشهابية في سبيل الإنعاش العام، فنصّت على منح الحكومة، لـ «هذه البلديات مساعداتٍ[41] متى تبين أنها عازمةٌ على تحقيق مخططات بعثة إيرفد»[42].

تميزت الفترة الزمنية الممتدة بين 16\5\1967 و 13\6\1975، أي خلال عهدي الرئيسين شارل حلو وسليمان فرنجيه، بصدور مجموعة نصوصٍ تشريعية، تحمل عنوان (تمديد ولاية المجالس البلدية والمختارين)، مما يعكس تعثّر العملية الانتخابية البلدية بعد آخر انتخابات العام 1963[43]، بعد أن أمّنت النصوص التشريعية المذكورة، الغطاء القانوني لاستمرار عمل المجالس البلدية، من دون إجراء انتخابات بمواعيدها الدستورية. تغيّر في العام 1974 مسار الاهتمام الرسمي بالنشاط البلدي، مع صدور القانون المنفذ بالمرسوم الرقم 8304 تاريخ 2\7\1974[44]، الذي يرمي إلى استحداث «مصلحة الشؤون البلدية والقروية في وزارة الداخلية ـ مديرية الداخلية العامة». كان هذا القانون محاولةً من الحكومة[45] للإيفاء بوعودها تجاه مجلس النواب بتفعيل العمل البلدي، ولكن ذلك لم يؤدِّ على صعيد الانتخابات البلدية، إلى إجراء أيّ منها، قبل أن تدخل الجمهورية في مرحلة حرب لبنان عام 1975.

4) مرحلة حرب لبنان (1975ـ1990)

شهد لبنان بين 1975 و1990[46] «أطول نزاعٍ في تاريخه الحديث والمعاصر (...] وقد تسببت الحرب في تفكيك الدولة اللبنانية، وانهيار مؤسساتها وماليتها»[47]، وكانت مؤسسة البلدية الأكثر تعطيلاً لوظائفها، و قد أفضت الحرب إلى نتيجتين متلازمتين على الصعيد البلدي:

ـ الأولى، تمثلت بحرمان البلديات من أهم مصدرين لوارداتها المالية من الدولة ومن المواطنين.

ـ الثانية، تفككها كمؤسساتٍ مجلسية فقدت أكثرية أعضائها بسبب الوفاة أو الهجرة أو التقاعد عن العمل.[48]

أُقرّ المرسوم الاشتراعي الرقم 118 تاريخ 30\6\1977 (قانون البلديات[49]، وصدر عن رئيس الجمهورية اللبنانية الياس سركيس، بهدف تفعيل العمل البلدي. تألّف هذا القانون من مئة وأربعين مادة. شدّدت المادة الأولى منه على اعتبار البلدية «إدارة محلية»،

وأعادت ذكر جزءٍ من نص المادة الأولى الواردة في القانون الرقم 29\1963 التي تشير إلى تمتّع «البلدية بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي والإداري...». اشترط هذا القانون إنشاء بلديةٍ في كل قريةٍ أو مجموعةٍ من القرى، ورد ذكرها في الجدول الرقم 1 الملحق بالمرسوم الاشتراعي الرقم 11 تاريخ 29\12\1954[50]، أو في الأماكن الجامعة التي يزيد عدد أهاليها المقيمين في سجلات الأحوال الشخصية على ثلاثمائة، شرط أن تتخطى وارداتها السنوية العشرة آلاف ليرة. عُدّلت المواد المتعلقة بعدد أعضاء المجلس البلدي، وكيفية انتخابهم أو تعيين بعضٍ منهم في مجلس بلدية بيروت فقط، على أن تكون ولاية تلك المجالس ست سنواتٍ بدلاً من أربع، إضافةً إلى إقرار وجود «صندوق بلدي مستقل»، في وزارة الداخلية، كما لُحظ فيه إنشاء «اتحاد البلديات».

أما النصوص المتبقية في هذه الفترة، فأتت بمعظمها لتشرّع تمديد ولاية المجالس البلدية[51]، لعجز الحكومات المتلاحقة عن إجراء أية انتخابات بلدية، كما أفقدت قانون البلديات الرقم 118 قيمته الدستورية، بعد أن تداورت تلك النصوص على تعليق العمل بأحكام مواده، مظهرةً عجز السلطة التنفيذية عن تنفيذه.

5) مرحلة الاستقرار (1990ـ2010)

افتتَح اتفاق الطائف[52] الذي وقّع عليه البرلمانيون اللبنانيون في 22 تشرين الأول 1989 في المملكة العربية السعودية مساراً لإنهاء الحرب الأهلية ووضع البلد على طريق السلم وإعادة الإعمار[53].

اتّسم اتفاق الطائف بالبراغماتية والواقعية، وقدّم أفضل فرصة لانتقال لبنان من حالة الفوضى والحرب والانهيار الاقتصادي، إلى مرحلة السلم وإعادة بناء الدولة والمؤسسات وتثبيت السلطة المركزية[54]، فبالنسبة إلى الإصلاحات، «تقرّر اعتماد خطةٍ إنمائيةٍ موحّدةٍ وشاملةٍ للبلاد، واللامركزية الإدارية من خلال توسيع صلاحيات المحافظين والقائمقامين، وإعادة النظر في التقسيم الإداري بما يؤمن الانصهار الوطني ويضمن الحفاظ على العيش المشترك ووحدة الأرض والشعب والمؤسسات»[55].

في 5 تشرين الثاني 1989[56] صدّق مجلس النواب في بيروت على «وثيقة الوفاق الوطني اللبناني»[57]، وفي 21 أيلول 1990 صوّت، على قانونٍ دستوريٍ يُدرج الإصلاحات الواردة في اتفاق الطائف في دستورٍ جديدٍ «صُمّم لوضع حدٍّ لازدواجية الدستور/الميثاق الوطني... وأسّس للجمهورية الثانية... ومهما يكن، نجح اتفاق الطائف، بالتباساته وتناقضاته، في وضع حدٍّ للنزاعات المسلحة. وفتح صفحة جديدة في تاريخ لبنان»[58]. ذلك ما سمح لي بإعطاء عنوان مرحلة الاستقرار بدءاً من العام 1990، لعرض ما استجدّ في هذه الفترة من نصوصٍ قانونيةٍ جديدةٍ للبلديات.

عملت السلطة التشريعية على التمديد للمجالس البلدية، وصدرت

النصوص المشرّعة لذلك[59]، لتغطية عمل المجالس البلدية المنتهية صلاحياتها. ولكن ما خرق رتابة تلك الفترة الزمنية، وأتى منسجماً مع ما تضمّنته وثيقة الوفاق الوطني من «اعتماد اللامركزية الإدارية الموسعة على مستوى الوحدات الإدارية الصغرى تأميناً للمشاركة المحلية وعلى تعزيز موارد البلديات والبلديات الموحدة والاتحادات البلدية بالإمكانات المالية اللازمة»، كان التالي:

إقرار مجلس النواب القانون الرقم 197 تاريخ 18\2\1993[60]، الرامي إلى إحداث وزارة الشؤون البلدية والقروية[61]، الصادر عن رئيس الجمهورية الياس الهراوي.

إبطال المجلس الدستوري «القانون الرقم 654 الصادر بتاريخ 24\7\1997، المتعلق بتمديد ولاية المجالس البلدية واللجان القائمة بأعمال البلديات»، وكان من المفترض أن يصل هذا التمديد إلى 30 نيسان 1999[62]، مما ألزم السلطتين التنفيذية والتشريعية بالإسراع بإصدار القانون الرقم 665 تاريخ 29\12\1997[63]، الذي تضمن تعديلاتٍ على بعض النصوص في قانون البلديات المعمول به منذ 1977، والذي نظم في حيثياته إجراء الانتخابات البلدية في جميع المناطق اللبنانية ابتداءً من نهاية الشهر الرابع الذي يلي تاريخ صدوره. ألغى القانون المذكور أي استثناء يعتمد على التعيين في اختيار أعضاء المجالس البلدية. لحظ القانون تأجيلاً للانتخابات البلدية في القرى التي تقع تحت الاحتلال الإسرائيلي، أو التي تعرضت للتهجير. أعطى حقّ نزع الثقة عن رئيس المجلس ونائبه بعد ثلاثة أعوام من تاريخ انتخابهم. نظّم عدد أعضاء المجلس البلدي بين تسعة وأربعة وعشرين عضواً[64]. نجح هذا القانون في تنظيم عملية الانتخابات البلدية بشكل منتظم كل ستّ سنوات وذلك في الأعوام 1998 و 2004 و 2010، آملة أن يتكلل ذلك بانتخابات ربيع 2016 الداهمة.

أتت النصوص القانونية اللاحقة كنصوص مكمّلة للقوانين المذكورة، التي عملت إما على تنظيم العملية الانتخابية واستثناءاتها، وإما على استحداث بلديات جديدة، وإما على تنظيم صرف مبالغ الصندوق البلدي المستقل.

ثانياً: مشروع قانون تطبيق اللامركزية الإدارية

تضمنت وثيقة الوفاق الوطني، تحت عنوان، المبادئ العامة والإصلاحات، جزءاً مخصصاً للامركزية الإدارية. تناول هذا الجزء عناوين حاولت كل اقتراحات أو مشاريع القوانين التي صدرت، ومنها مشروع اللامركزية الإدارية، الانطلاق منها أو التشريع لتطبيقها، لذا كان لا بدّ من إدراج النص الحرفي لما ورد في هذه الوثيقة حول اللامركزية الإدارية[65]:

«أ-اللامركزية الإدارية:1) الدولة اللبنانية دولةٌ واحدةٌ موحدةٌ ذات سلطةٍ مركزيةٍ قوية. 2) توسيع صلاحيات

المحافظين والقائمقامين وتمثيل جميع إدارات الدولة في المناطق الإدارية على أعلى مستوى ممكن تسهيلاً لخدمة المواطنين وتلبية لحاجاتهم محلياً. 3) إعادة النظر في التقسيم الإداري بما يؤمن الانصهار الوطني وضمن الحفاظ على العيش المشترك ووحدة الأرض والشعب والمؤسسات. 4) اعتماد اللامركزية الإدارية الموسعة على مستوى الوحدات الإدارية الصغرى (القضاء وما دون) عن طريق انتخاب مجلسٍ لكل قضاءٍ يرأسه القائمقام، تأميناً للمشاركة المحلية. 5) اعتماد خطةٍ إنمائيةٍ موحدةٍ شاملة للبلاد قادرة على تطوير المناطق اللبنانية وتنميتها اقتصادياً واجتماعياً، وتعزيز موارد البلديات والبلديات الموحدة والاتحادات البلدية بالإمكانات المالية اللازمة».

يتبين من قراءةٍ حرفيةٍ لما جاء في وثيقة الوفاق الوطني، أن موضوع اللامركزية الإدارية قام «فقط على مستوى البلديات واتحاداتها حتى الآن»، كما أن البلديات واتحاداتها بقيت «الخلية اللامركزية الأولى...، بحيث لا يلغي التنظيم اللامركزي الجديد محورية البلديات»[66]. كما أن من عمل على صياغة مشاريع قوانين تستند إلى حيثيات هذه الوثيقة، وجد أن «من ركائز تحقيق اللامركزية الإدارية ومكمل لها»، اقتراح إصلاح قانون البلديات.[67]

إن ذلك يبرر تطرقي إلى موضوع اللامركزية الإدارية وربطها بموضوع التشريعات البلدية، نظراً لتداخل موضوعي اللامركزية الإدارية والبلديات بعد الطائف، مما جعل كل عناوين المشاريع المقترحة تخلط بينهما.

وردت مشاريع واقتراحات قوانين متعددة منذ العام 1995 حتى العام 2014[68]، المشترك بينها، أنه لم يُقرّ أي منها، ولكن الفائدة في عرضها ومناقشتها، تعود؛ لاختزال ما ورد فيها بعد تصويبٍ لها في مشروع قانون اللامركزية الإدارية الصادر عن اللجنة الخاصة باللامركزية الإدارية، وإلى ما يحتاجه العمل البلدي حالياً من تشريعاتٍ في زمانٍ تتراكم مسؤولياتٌ جمّةٌ على تلك المجالس أو الاتحادات البلدية.

شكّل رئيس مجلس الوزراء[69] لجنة، مهمتها إعداد مشروع قانونٍ لتطبيق اللامركزية الإدارية، برئاسة وزير الداخلية والبلديات السابق زياد بارود، بموجب القرار الرقم 166\2012 تاريخ 7\11\2012.[70]

أتى تشكيل هذه اللجنة على خلفية وثيقة الوفاق الوطني، وعملاً على تطبيق اللامركزية الإدارية الذي هو «عنوان جاذب وموعود تطبيقه »[71]. وبعد أن حرص رئيس الجمهورية العماد ميشال سليمان على إدراج تطبيق اللامركزية الإدارية الموسعة بنداً محورياً في خطاب القسم[72]، كما رئيس مجلس النواب نبيه بري أشار إلى إنجاز قانون اللامركزية الإدارية[73]، وعملت وزارة الداخلية والبلديات على وضع هذا البند الإصلاحي في أولوياتها منذ العام 2009[74].

يتألف المشروع[75] من أبوابٍ عدة:

يتناول الباب الأول المبادئ العامة معتبراً «الجمهورية اللبنانية دولة موحدة ذات سلطةٍ مركزية»، ولكنها «تعتمد نظاماً لامركزياً موسعاً على مستوى مجالس محلية منتخبة» بعد أن «تُقسّم أراضي هذه الجمهورية إلى محافظاتٍ تضمّ أقضيةً تتمتع بالشخصية المعنوية وبالاستقلالين الإداري والمالي»[76].

يأخذ الباب الثاني «مجلس القضاء» عنواناً له، وتتناول مواده تعريف القضاء، كيفية إنشاء المجلس فيه المؤلف «من هيئةٍ عامةٍ ومجلس إدارة»[77]، رابطةً عملية انتخابه مع انتخابات المجالس البلدية والاختيارية لتنتهي ولايته مع انتهاء ولاية هذه المجالس.

يتناول الباب الثالث كل ما يتعلق بالهيئة العامة لمجلس القضاء، مفصلاً كيفية انتخاب أعضائها من الأهالي مباشرة، وذلك نسبةً إلى عدد هؤلاء المسجلين[78] في المدن والقرى، كما بالنسبة إلى السكان في هذا القضاء[79]. على أن يطبق في إعلان نتائج الفوز بصفة عضوٍ للهيئة العامة الشرطين التاليين؛ أولاً إذا تساوت الأصوات بين مرشحين «يفوز الأصغر سناً»، وثانياً تُراعى «على مدى أربع دورات انتخابية اعتباراً من صدور هذا القانون مبدأ (الكوتا الجندرية)[80] بين الجنسين»، على أن يُطبق هذا المبدأ «ضمن حدود ما يتوافر من مرشحين من كلا الجنسين»[81].

يتطرق الباب الرابع إلى مجلس القضاء، وكيفية انتخاب أعضائه الاثني عشر من الهيئة العامة لكل قضاء، كما انتخاب الرئيس ونائب الرئيس من بينهم «على أساس النظام النسبي»[82]. تتعاطى باقي مواد هذا الباب بتنظيم عمل مجلس إدارة القضاء من اجتماعات، كما تحدد اختصاصات هذا المجلس معتبرةً إياه «السلطة التنفيذية في مجلس القضاء، ويدخل في اختصاصه كل عملٍ ذي طابعٍ اجتماعي أو منفعةٍ عامةٍ في نطاق القضاء، مع مراعاة اختصاص المجالس البلدية»[83].

تمّ تخصيص الباب الخامس لمجلس مدينة بيروت، ليحلّ فور انتخابه «محل بلدية بيروت». يتمّ انتخاب الهيئة العامة لهذا المجلس من اثنتيْ عشرة دائرةٍ انتخابيةٍ تتشكّل كلّ منها من حيّ من أحياء مدينة بيروت، على أن تتمثل كلّ منها بخمسة أعضاء[84]. ينتخب هؤلاء من بينهم اثني عشر عضواً[85] يشكلون مجلس إدارة مدينة بيروت. تتزامن عملية الانتخابات هذه مع انتخابات المختارين. تنظّم باقي مواد هذا الباب العلاقة بين المجلس المذكور ومحافظ مدينة بيروت.

يتناول الباب السادس مالية القضاء، على اعتبار أن له استقلالاً مالياً، يشرف عليه مجلس القضاء، مفصّلاً الواردات، آخذاً بعين الاعتبار العلاقة مع «صندوق لامركزي»، مخصَّصٌ له بابٌ مستقلٌ في هذا المشروع[86].

يعالج الباب السابع الحيثيات المتعلقة بالصندوق اللامركزي؛ الذي يشرف عليه مجلس أمناء يتألف من مندوبين منتخبين من مجالس الأقضية ومن رؤساء البلديات. تحدد المواد دور

هذا الصندوق، كما وارداته. تتوزع عائداته لمصلحة الأقضية بين مجلس القضاء والبلديات في كل منها.[87]

يعالج الباب الثامن «الشراكة بين مجالس الأقضية والقطاع الخاص»، منظماً كل أشكال التعاون بينهما لتنفيذ مشاريع محددة في هذا القانون، يشرف عليها جهازٌ خاصٌ في مجلس كل قضاءٍ يسمى «جهاز الشركة»[88].

يعرّف الباب التاسع «الهيئة المستقلة للانتخابات»، التي ستتكلف بـ «الإعداد لانتخابات مجالس الأقضية ومجلس بلدية بيروت والإشراف عليها وإدارة العملية الانتخابية والعمل على تطوير الثقافة الديمقراطية وتعزيز الوعي الانتخابي». تتألف هذه الهيئة من خمسة أعضاء معينين من قبل مجلس الوزراء.[89]

يعالج الباب العاشر أحكاماً متفرقةً ستستجد عند تطبيق هذا القانون ومن أهمها؛ إلغاء وظيفة القائمقام، على أن تنتقل مقرات القائمقاميات وتجهيزاتها إلى مجالس الأقضية. كما وإلغاء الصندوق البلدي المستقل وتحويل جميع أمواله حكماً إلى الصندوق اللامركزي. كما تُلغى كل الاتحادات البلدية على أن تُنظّم هذه العملية وفق آلية مذكورة بالتفصيل. ولمراقبة عمل مجالس الأقضية تنشأ هيئة تأديبية خاصة بها[90].

يُختتم هذا المشروع بجدول يحدد أسماء أحياء مدينة بيروت، ويفصّل أسماء مدن وقرى كل قضاءٍ على حدة، من بين محافظات لبنان الثمانية.

وردت ملاحظات رئيس اللجنة على نص المشروع في تصريح له لصحيفة النهار، معتبراً أنه «قانون ميثاقي بامتياز ولا يقل أهمية عن قانون الانتخاب...»، ذاكراً مميزاته بأنه يأخذ بالإجماع اللبناني حول اللامركزية الإدارية المنطلقة من اتفاق الطائف فعلاً لا قولاً من حيث استحداث مجالس منتخبة بالكامل ودعمها بالتمويل اللازم، كما يعتبره مشروع يبقي على البلديات كوحدات لا مركزية أساسية، ويستبدل الصندوق البلدي المستقل بآخر لامركزي يعمل وفق قواعد منهجية ومعايير تراعي ضرورة الإنماء المتوازن[91].

من البديهي أن تأتي ملاحظات الوزير بارود إيجابية فهو المشرف على صياغة وإعداد نصوص هذا المشروع. أما من نظرتي كباحثة، أجد أنه بالفعل مشروعٌ متكاملٌ يراعي بنود وثيقة الوفاق الوطني لكنه يغفل، مقارنة مع حيثيات هذه الوثيقة، أو مع مشاريع القوانين التي سبقته، حول الأمور الآتية:

- إلغاء وظيفة القائمقام مخالفٌ لما ورد في وثيقة الوفاق الوطني التي تصّر على «توسيع صلاحيات المحافظين والقائمقامين»، وجعله يرأس مجلس القضاء المنتخب، مع العلم أنه تمّ اقتراح تبرير ذلك دستورياً فـ «من الجائز تخطي حرفية وثيقة الطائف من قبل السلطة التشريعية ما دام الأمر يتعلق بنصوصٍ لم يجرِ إثباتها في صلب الدستور اللبناني»[92].

- استحداث أقضيةٍ جديدةٍ في محافظتي بعلبك الهرمل وعكار فقط[93]، من دون إعادة النظر بذلك في باقي المحافظات والأقضية، التي تحتمل بعضها هذا التدبير.
- لم يتم إيجاد فكرةٍ تسمح بتنفيذ خطةٍ إنمائيةٍ شاملةٍ للبلاد، وتُرك الأمر مناطقياً على همّة مجالس الأقضية، فكان من الأجدى اقتراح استحداث وزارةٍ للتصميم تساهم في تحقيق رؤيةٍ شاملةٍ لكل أراضي الجمهورية اللبنانية، على أن تتبنى مجالس الأقضية ما تراه منها مناسباً.
- لُحظ للمرة الأولى، حقّ الانتخاب للساكنين في القضاء، وفق آلية إدارية محددة. هل ستبصر هذه الخطوة النور، أم أنها ستعتبر وسيلةً في عملية التغيير الديمغرافي لتغيير الأحجام الانتخابية في قضاء ما؟ هل ستبقى هذه التجربة على صعيد انتخابات المجالس المحلية، أم أنها ستتخطاها إلى انتخابات المجالس النيابية؟
- لم أجدْ في هذا المشروع آليةً واضحةً للعلاقة بين عمل المجلس البلدي المنتخب، وعمل مجلس القضاء المنتخب، وأتوقع تضارباً في الأدوار والصلاحيات، مع الإشارة إلى لحظ محاولة تنظيم تلك العلاقة بشكل ضئيل في بعض مواد هذا القانون[94]. ولعل عملية إلغاء الاتحادات البلدية هي أحد أوجه إلغاء هذا التضارب، ولكن تبقى العبرة في التنفيذ إذا تحوّل هذا المشروع إلى قانون نافذ. مع العلم أن رأياً آخر يتساءل إذا كان «من الممكن اعتبار اتحادات البلديات، بما هي سلطات محلية منتخبة، تتمتع بالشخصية المعنوية، شكلاً من أشكال اللامركزية على مستوى القضاء وما دون كما نصّ عليه اتفاق الطائف؟»، أو «هل يمكن الاكتفاء بوضع قانون بلديات جديد، يؤكد على لا مركزية هذه السلطات المحلية ويحدّ من الرقابة الإدارية عليها، ويوسّع مهام اتحادات البلديات، فتكون هي مجالس أقضية؟»[95].

بناء عليه، كان من الأجدى أن يترافق هذا المشروع مع مشروع قانونٍ مُعدّلٍ للبلديات، يتلاءم وأحكام المشروع الأخير.

الخاتمــة

وأخيراً، إن تزامن إعداد هذا البحث مع موعد إجراء الانتخابات البلدية القادمة في ربيع 2016، يجعل القارىء يتساءل عن فائدة معطياته. فالأمل لديه يتضاءل إلى مستوى إجراء الانتخابات البلدية والاختيارية بمواقيتها، وليس ترحيلها إلى زمن غير محدّد، كما غيرها من الإستحقاقات الدستورية، وذلك وفق أي تشريعٍ نافذٍ لاستحالة إقرار آخر جديد.

ولكن من المجدي القول إن المعطيات التي وردت، تشير إلى إمكانية فصل العمل البلدي واستحقاقاته عن الصراعات السياسية، من خلال إبقائه في أطره القانونية، فإقرار مشروع اللامركزية الإدارية، مع لحظ بعض التعديلات عليه،

يعطي البلدية (الخلية اللامركزية الأولى) حقّها ودورها في تحقيق الديمقراطية والتنمية، وإن نجح ذلك، يُعطى المواطن إكسيراً للحياة، مما يخفّف من ضغوطاته على السياسيين، ليترك لهم الخلاف على استحقاقات أخرى، أشعرُ أنها لم تعد تعنيهم.

د. ندى حسن فياض

الهوامـــش

(1) عبد الله الملاح، البلديات في متصرفية جبل لبنان 1861ـ1918، لا دار نشر، لا طبعة، بيروت لبنان، 1998.ص7. مع العلم أن هذا الاقتباس حصل عن فرنسا التي أبصرت فيها النور أولى البلديات في باريس بموجب قانون 14\12\1789. موريس نخله، شرح قانون البلديات، دار بيريت للنشر، الطبعة الأولى، بيروت 1982، ص7.

(2) عبد الله الملاح، بلدية عبيه/ عين درافيل في سبعين سنة 1894ـ1964، لا دار نشر، لا طبعة، 2006، ص6.

(3) عُرفت المجموعة الإصلاحية الأولى باسم «خطّي شريف كلخانة» نسبة إلى صدورها عن قصر كلخانة في 3 تشرين الثاني 1839، أما المجموعة الإصلاحية الثانية فعرفت بـ«خطّ التنظيمات الخيرية» الصادرة في 18 شباط 1856. صدرت المجموعتان في عهد السلطان عبد المجيد (1839ـ1861)، وعبّرت عن محاولات رجال الحكم في الدولة العثمانية لوقف الإختلال والإصلاح، والتي سُمّيت بـ«التنظيمات العثمانية». لطفي المعوش، موسوعة المصطلحات التاريخية العثمانية، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 2012، ص 90ـ93.

(4) نوفل نعمة الله نوفل، كشف اللثام عن محيا الحكومة والأحكام في إقليمي مصر وبر الشام، أوجزه جرجي ينّي، قدم له وحقّقه وأعدّ ملاحقه وفهارسه ميشال أبي فاضل ـ جان نخول، جروس برس، لا دار نشر، طرابلس لبنان، 1990، ص366.

(5) ذكرت المادة الرقم 10 في الخط الشريف السلطاني ما يلي: «تخصيص الصناديق البلدية ببعض عائدات رسومية كانت تؤخذ إلى خزينة الدولة لتصرف في الإصلاحات المحلية كتمهيد الطرق وإصلاح القناطر والجسور وأقنية الماء وغير ذلك من الأمور الموجبة اصلاح أحوال المدن ونظافتها.» نوفل نعمة الله نوفل، مرجع سابق، ص368.

(6) عبد الله الملاح، البلديات في متصرفية جبل لبنان، ص7.

(7) محمود عبد المجيد المغربي، مجموعة القوانين البلدية في لبنان خلال 100عام، المؤسسة الحديثة للكتاب، الطبعة الأولى، طرابلس لبنان 1993، ص7.

(8) عبد الله الملاح، بلدية عبيه/ عين درافيل في سبعين سنة 1894ـ1964، ص7.

(9) جعلت الدولة العثمانية بيروت، في العام 1888، ولاية مستقلة ترتبط بوزير الداخلية العثماني وتشمل السناجق الآتية: بيروت، عكا، طرابلس، اللاذقية، نابلس. أما سنجق بيروت فقد كان يتألف من الأقضية الآتية: بيروت، صيدا، صور، مرجعيون. فيما كان البقاع والسفوح الغربية من السلسلة الشرقية جزءاً من قضاء بعلبك التابع لولاية سورية. وجيه كوثراني، الاتجاهات الاجتماعية ـ

السياسية في جبل لبنان والمشرق العربي 1860_1920، الطبعة الثالثة، معهد الإنماء العربي، بيروت 1982، ص97.
(10) محمود عبد المجيد المغربي، مرجع سابق، ص11_28.
(11) أسد رستم، لبنان في عهد المتصرفية، منشورات المكتبة البوليسية، مجموعة الدكتور أسد رستم9، لا طبعة، ص65_73.
(12) اللجنة الدولية هي اللجنة التي اهتمت على الصعيد السياسي بالتسوية التي حصلت بعد فتنة 1858_1860 في لبنان. تألّفت اللجنة الدولية في بيروت من ممثلي بريطانيا وفرنسا وروسيا والنمسا وبروسيا، برئاسة فؤاد باشا، وزير خارجية السلطنة العثمانية، للنظر في إعادة تنظيم لبنان. عقدت اللجنة أول اجتماع لها في 5 تشرين الأول 1860، لكنها لم تتوصل إلى اتفاق إلا بعد ثمانية أشهر من النقاش، أي في 9 حزيران 1861، «أجمع أعضاء اللجنة على إقرار نظام للبنان جرى التوقيع عليه في الأستانة. وبموجب هذا النظام الذي عُرف بالنظام الأساسي **Reglement Organique**، أصبح لبنان سنجقاً عثمانياً له استقلاله الداخلي، على أن تضمن كيانه الدول الست موقعة النظام». تقرر العمل بهذا النظام لمرحلة تجريبية مدتها ثلاث سنوات، وفي عام 1864، أُعيد النظر فيه وعُدل بصيغته النهائية. كمال الصليبي، تاريخ لبنان الحديث، دار النهار للنشر، الطبعة السابعة، بيروت 1991، ص 147_149؛ ثم انضمت ايطاليا إلى الدول الموقعة عليه سنة 1868. أسد رستم، لبنان في عهد المتصرفية، دار النهار للنشر، ص116.
(13) عبد الله الملاح، البلديات في متصرفية جبل لبنان، ص8، يعيد السبب إلى الخوف من أن يؤدي استقلال البلديات إلى إضعاف سلطة المتصرف.
(14) عبد الله الملاح، البلديات في متصرفية جبل لبنان، ص 8.
(15) منتهى فرسان ضو، «قومسيون بلدية جونيه (1878_1922)»، رسالة أعدت لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور انطوان حكيم، 1981، الجامعة اللبنانية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، الفرع الثاني، الفنار، ص46.
(16) عبد الله الملاح، البلديات في متصرفية جبل لبنان، ص24.
(17) منتهى فرسان ضو، مرجع سابق، ص45. للاطلاع أكثر على مجموعة التعليمات وعلاقتها بمجموعة قوانين المجالس العثمانية، العودة إلى جدول مقارنة بينهما، ص45_50؛ وعبد الله الملاح، البلديات في متصرفية جبل لبنان 1861_1918، ص 46_51.
(18) عبد الله الملاح، البلديات في متصرفية جبل لبنان، ص51.
(19) زين نور الدين زين، الصراع الدولي في الشرق الاوسط وولادة دولتي سوريا ولبنان، دار النهار للنشر، الطبعة الثالثة، بيروت 1977، ص57.
(20) عبد الله الملاح، البلديات في متصرفية جبل لبنان، ص91.
(21) محمد مراد، المجالس البلدية والاختيارية: تطور وظائف السلطة القاعدية في المجتمع اللبناني، الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت لبنان، 1997، ص64.
(22) القرار 336، تاريخ ا أيلول 1920، «تنظيم دولة لبنان الكبير»، للعودة إلى النص الكامل: بشاره خليل الخوري، حقائق لبنانية، الجزء الأول، طُبع 1960 حريصا، ص312_320.
(23)الجريدة الرسمية، ملحق 34، القرار الرقم 1208، تاريخ 12/ 3/ 1922، «إنشاء مجالس بلدية».
(24) محمد مراد، المجالس البلدية والاختيارية، ص86_87.
(25) الدستور، المجلة القضائية 01، المنشورات الحقوقية صادر، بيروت 2005، ص3.
(26) الجريدة الرسمية، العدد 1 تاريخ

5\1\1955، المرسوم الاشتراعي الرقم 11 تاريخ 29\12\1954 «التنظيم الاداري». مع العلم أن مرسوم اشتراعياً آخر كان قد سبق إصداره في العام 1930، حمل الرقم 5، اختصّ بتقسيم أراضي الجمهورية اللبنانية إدارياً إلى خمس محافظات، والمحافظات إلى ثمانية عشر قضاءً، وأتى مرفقاً بجدول لأسماء قرى كل قضاء، ولكن التركيز على المرسوم الاشتراعي الرقم 11 يعود لأن الجدول المرفق به، مع تعديلاته، ما زال معتمداً حتى حينه ومذكوراً بكل النصوص القانونية الصادرة المتعلقة بالتقسيمات الإدارية للجمهورية اللبنانية، والذي ألغى في المادة ما قبل الأخيرة منه المرسوم الاشتراعي الرقم 5. الجريدة الرسمية، العدد 2304 تاريخ 12\2\1930، المرسوم الإشتراعي الرقم 5 تاريخ 3\2\1930، «يختص بتقسيم أراضي الجمهورية اللبنانية إدارياً».

(27) طارق أحمد قاسم، تاريخ لبنان المعاصر، لا دار نشر، الطبعة الأولى، بيروت 2012، ص214.

(28) محمد مراد، المجالس البلدية والإختيارية، ص93_106.

(29) كمال الصليبي، مرجع سابق، ص238. للعودة إلى تفاصيل معركة الاستقلال وحيثيات الجلاء العسكري، أنظر ص 236_239.

(30) محمود عبد المجيد المغربي، مرجع سابق، ص10.

(31) محمد مراد، بلديات لبنان: جدلية التنمية والديمقراطية، الطبعة الأولى، دار المواسم، بيروت لبنان، 2004، ص34_35.

(32) باسمة أحمد عباس، «قراءة اجتماعية سياسية للانتخابات البلدية في بلدة حبوش»، مذكرة بحث أعدت لنيل شهادة الجدارة في علم الاجتماع السياسي، إشراف الدكتور هدى رزق، الجامعة اللبنانية، معهد العلوم الاجتماعية، الفرع الاول، العام الجامعي2010_2011، ص32.

(33) قانون البلديات الصادر بتاريخ 27 تشرين الثاني 1947، محمود عبد المجيد المغربي، مرجع سابق، ص124_165.

(34) ـ المرسوم الاشتراعي الرقم 5 تاريخ 31\10\1952، «قانون البلديات»، محمود عبد المجيد المغربي، مرجع سابق، ص 166_205.

ـ المرسوم الاشتراعي الرقم 11 تاريخ 2\12\1952 المتعلق بتعديل أحكام المرسوم الاشتراعي الرقم 5 تاريخ 31\10\1952. محمود عبد المجيد المغربي، مرجع سابق، ص 206_207.

ـ المرسوم الاشتراعي الرقم 45 تاريخ 4\3\1953 المتعلق بإضافة أحكام إلى المرسوم الاشتراعي الرقم 5 تاريخ 31\10\1952. محمود عبد المجيد المغربي، مرجع سابق، ص 208.

ـ المرسوم الاشتراعي الرقم 5 تاريخ 10\12\1954، «قانون البلديات»، محمود عبد المجيد المغربي، مرجع سابق، ص 209_246.

ـ المرسوم الاشتراعي الرقم 21 تاريخ 15\1\1955 المتعلق بإلغاء بعض المواد من المرسوم الاشتراعي الرقم 5 تاريخ 10\12\1954. محمود عبد المجيد المغربي، مرجع سابق، ص 247_248.

ـ الجريدة الرسمية، العدد 33 تاريخ 15\8\1956، المرسوم الرقم 13015 تاريخ 13\8\1956 المتعلق بطريقة توزيع عائدات الرسوم البلدية المشتركة على البلديات.

ـ القانون المنفذ بالمرسوم الرقم 14982 تاريخ15\12\1957 المتعلق بتعديل وإلغاء بعض مواد قانون البلديات. محمود عبد المجيد المغربي، مرجع سابق، ص 249_250.

(35) جرت الانتخابات البلدية بتاريخ 7 كانون الأول من العام 1952 في كل المحافظات اللبنانية. «معركة استفتاء وامتحان»، النهار، تاريخ7 كانون الأول 1952.

(36) «الأعضاء المعينون في بلديات الاصطياف»، النهار، تاريخ 23 كانون الأول 1952.
(37) أُطلق لقب العهد الشهابي على فترة ولاية اللواء فؤاد شهاب الرئاسية. ناديا ونواف كرامي، واقع الثورة اللبنانية: أسبابها، تطورها، حقائقها، بيروت، مطبعة كرم، 1959، ص 302.
(38) الجريدة الرسمية، العدد 42 تاريخ 27\5\1963، القانون الرقم 29 تاريخ 29\5\1963، »قانون البلديات«.
(39) جرت الانتخابات البلدية والاختيارية، في العام 1963، على عدة مراحل، خلال شهر حزيران من العام 1963. النهار، تاريخ 30 أيار 1963.
(40) الجريدة الرسمية، العدد 20 تاريخ 9/ 3/ 1964، القانون المنفذ بالمرسوم الرقم 15677 بتاريخ 4/ 3/ 1964، »وضع مشروع قانون تعديل الرسوم البلدية موضع التنفيذ».
(41) ندى حسن فياض، الدولة المدنية تجربة الرئيس فؤاد شهاب في لبنان، الطبعة الأولى، منتدى المعارف، بيروت 2011، ص234.
(42) تشكلت بعثة إيرفد، بعد لقاءات شخصية بين رئيس الجمهورية اللبنانية فؤاد شهاب والأب اليسوعي لوي جوزيف لوبريه **Le Reverend Le Père Louis Joseph Lebret**، مدير معهد البحوث والتأهيل نحو التطور المتناسق والمتكاملـايرفدـ **Institut de Recherche et de Formation en vue du Developpement Harmonise I.R.F.E.D**.، في باريس في 7 و8 آذار من العام 1959، وانتهت بتوقيع اتفاق بين الحكومة اللبنانية والمعهد المذكور في 23 تشرين الاول من العام 1959، بمباركة من وزارة الخارجية الفرنسية. تشكلت هذه البعثة من مجموعة مختلطة من موظفين فرنسيين ولبنانيين، للعمل على إجراء تحليل دقيق للأوضاع الاقتصادية الفعلية في لبنان، لحل معضلة لبنان الاجتماعية والاقتصادية، بعد وضع خطط تُبنى على نتائج عمل هذه البعثة. ندى حسن فياض، مرجع سابق ص47 وص144؛ لمعرفة أسماء أعضاء هذه البعثة العودة إلى كتاب واكيم بو لحدو، فؤاد شهاب القائد والرئيس، مؤسسة الشمالي حريصا لبنان، 1996، ص 48، أو نقلاً عن المرجع السابق ص144.
(43) للاطلاع على المزيد من التفاصيل حول هذه النصوص العودة إلى ندى أمين حسن، «البلديات ودورها التنموي في قضاء الشوف بين 1943 و2010»، أطروحة أُعدّت لنيل شهادة الدكتوراه اللبنانية في التاريخ، الجامعة اللبنانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المعهد العالي للدكتوراه، إشراف الدكتور عبد الله الملاح، العام الجامعي 2014ـ2015، ص 74ـ76.
(44) الجريدة الرسمية، العدد 57 تاريخ 18\7\1974، القانون المنفذ بالمرسوم الرقم 8304، تاريخ 2\7\1974«وضع موضع التنفيذ القانون المعجل المحال على مجلس النواب بموجب المرسوم الرقم 7525 تاريخ 3/ 4/ 1974 الرامي إلى إحداث مصلحة الشؤون البلدية والقروية في وزارة الداخلية ـ مديرية الداخلية العامة ـ وتحديد ملاكها».
(45) أحالت الحكومة البنانية المرسوم الرقم 7525 تاريخ 3/ 4/ 1974 إلى مجلس النواب المتعلق بموضوع القانون المنفذ بالمرسوم الرقم 8304، المذكور سابقاً.
(46) مصطلح «حرب لبنان» أطلقه الدكتور عبد الرؤوف سنو كعنوان لكتاب من مجلدين يغوص في كل مفاصل الأحداث التي حصلت في لبنان من العام 1975 حتى العام 1990، مما جعلني أتبنى هذا المصطلح كعنوان لهذه الفترة الزمنية من بحثي، نقلاً عن: عبد الرؤوف سنو، حرب لبنان1975ـ1990 تفكك الدولة وتصدع المجتمع، المجلد الأول، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت 5\1\2008، ص23.

(47) عبد الرؤوف سنو، مرجع سابق، ص21.
(48) محمد مراد، بلديات لبنان، ص49.
(49) الجريدة الرسمية، العدد 20 تاريخ 7\7\1977، المرسوم الاشتراعي الرقم 118، تاريخ 30 حزيران سنة 1977، «قانون البلديات».
(50) الجريدة الرسمية، العدد 1 تاريخ 5\1\1955، المرسوم الاشتراعي الرقم 11 تاريخ 29\12\1954 «التنظيم الإداري».
(51) للاطلاع على المزيد من التفاصيل حول هذه النصوص العودة إلى ندى أمين حسن، مرجع سابق، ص 79ـ81.
(52) استطاعت المملكة العربية السعودية لما لها من مكانة بين الدول العربية، وبدعم دولي وبمساعدة الجامعة العربية بالاشتراك مع المغرب والجزائر، أن تدعو النواب اللبنانيين (أو من بقي منهم لأن 20 منهم كانوا قد توفوا وقسم آخر موجود خارج لبنان). حضر 58 نائب فقط من أصل 99 نائب، إلى اجتماع في واحة الطائف الواقعة في منطقة الحجاز بين مدينتي جدة ومكة المكرمة، في 30 أيلول 1989. بعد اجتماعات متواصلة استمرت اثنين وعشرين يوماً، وقّع أخيراً هؤلاء النواب على الاتفاق الذي عرضته الجامعة العربية في 22 تشرين الأول 1989. نقلاً عن: علي سليمان المقداد، لبنان من الطوائف إلى الطائف، المركز العربي للأبحاث والتوثيق، الطبعة الأولى، بيروت 1999، ص200؛ للاطلاع بالتفصيل على ظروف عقد اتفاق الطائف العودة إلى كتاب عبد الرؤوف سنو، حرب لبنان: تفكك وتصدع المجتمع، المجلد الثاني، ص741ـ775.
(53) فواز طرابلسي، تاريخ لبنان الحديث، من الإمارة إلى اتفاق الطائف، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الثالثة، بيروت 2011، ص 419.
(54) عبد الرؤوف سنو، «هل كان اتفاق الطائف أفضل ما كان، وما هي ردود الفعل عليه؟»، مقال غير منشور.
(55) عبد الرؤوف سنو، حرب لبنان: تفكك وتصدع المجتمع، ص765.
(56) محمد مراد، بلديات لبنان، ص50.
(57) «وثيقة الوفاق الوطني اللبناني» هو الاسم الرسمي للوثيقة التي صدرت عن لقاء الطائف. سليمان المقداد، مرجع سابق، ص237.
(58) فواز طرابلسي، مرجع سابق، ص424ـ427.
(59) للاطلاع على المزيد من التفاصيل حول هذه النصوص العودة إلى ندى أمين حسن، مرجع سابق، ص 82ـ84.
(60) الجريدة الرسمية، العدد 7 تاريخ 18\2\1993، القانون الرقم 197، تاريخ 18\2\1993، «يرمي إلى إحداث وزارة الشؤون البلدية والقروية».
(61) بتاريخ 7\8\2000 صدر القانون الرقم 247، الذي ألغى في المادة الثالثة منه «وزارة الشؤون البلدية والقروية المستحدثة بموجب القانون الرقم 197 تاريخ 18 شباط 1993، وبناء عليه تلحق المديرية العامة للشؤون البلدية والقروية التابعة للوزارة الملغاة بجميع أجهزتها ووحداتها وملاكاتها بوزارة الداخلية والبلديات...» وبذلك عاد اسم وزارة الداخلية والبلديات يظهر حتى حينه. الجريدة الرسمية، العدد 35 تاريخ 14\8\2000، القانون الرقم 247، تاريخ 7\8\2000، «دمج وإلغاء وإنشاء وزارات ومجالس».
(62) الجريدة الرسمية، العدد44 تاريخ 18\9\1997، القرار الرقم 1، تاريخ 12\9\1997، «إبطال القانون الرقم 654 تاريخ 24\7\1997 المتعلق بتمديد ولاية المجالس البلدية واللجان القائمة بأعمال المجالس البلدية حتى تاريخ اقصاه 30\4\1997».
(63) الجريدة الرسمية، العدد 59 تاريخ 30\12\1997، القانون الرقم 665، تاريخ 29\12\1997، «تعديلات على بعض النصوص في قانون انتخاب أعضاء مجلس

النواب وقانون البلديات وقانون المختارين».
(64) حُدّد عدد أعضاء المجلس البلدي المخصص لكل بلدية وفق المادة 24 التي تنص على ما يلي: « يتألف المجلس البلدي من: أـ 9 أعضاء للبلدية التي يقلّ عدد أهاليها المسجلين عن الـ 2000شخصا، ب ـ 12 عضوا للبلدية التي يتراوح عدد أهاليها المسجلين بين 2001 و 4000 شخصا، ج ـ 15 عضوا للبلدية التي يتراوح عدد أهاليها المسجلين بين 4001 و 12000 شخصا، 18عضوا للبلدية التي يتراوح عدد أهاليها المسجلين بين 12001 و24000 شخصا، 21 عضوا للبلدية التي يزيد عدد أهاليها المسجلين عن 24000 شخصا باستثناء ما هو وارد في الفقرة (و) من هذه المادة، وـ 24 عضوا لبلديتي بيروت وطرابلس ». الجريدة الرسمية، العدد 59 تاريخ 30\12\1997، القانون الرقم 665 تاريخ 29\12\1997، «تعديلات على بعض النصوص في قانون انتخاب أعضاء مجلس النواب وقانون البلديات وقانون المختارين».
(65) وثيقة الوفاق الوطني، أقرت في 25 تشرين الثاني من العام 1989، الفقرة أولاً: المبادىء العامة والإصلاحات: 3ـالإصلاحات الأخرى: أـ اللامركزية الإدارية، علي سليمان المقداد، مرجع سابق، ص243ـ244. مع العلم أن بعض مقررات هذه الوثيقة أدخلت في الدستور بموجب القانون الدستوري الرقم 18 الصادر في 21 أيلول من العام 1990. لكن الفقرة المتعلقة باللامركزية الإدارية لم تدرج من ضمن التعديلات الدستورية وبقيت من قبيل «الإصلاحات الأخرى»، ولكن اعتبرت محكمة التمييز اللبنانية أن لها قيمة دستورية في لبنان. اللامركزية الإدارية في لبنان بين تحديات الإقرار وآليات التطبيق، الجمهورية اللبنانية مجلس النواب، الملف الحادي والعشرون، سلسلة الدراسات والمعلومات، المديرية العامة للدراسات والمعلومات\ مشروع برنامج الأمم المتحدة الإنمائي في مجلس النواب، تشرين الثاني 2007، ص7.
(66) اللامركزية الإدارية في 100 سؤال، وزارة الداخلية والبلديات، إعداد مكتب وزير الداخلية والبلديات ـ كانون الثاني 2011، ص6.
(67) مشروع قانون اللامركزية الإدارية، الصادر عن اللجنة الخاصة باللامركزية الإدارية مع تقرير اللجنة المتضمن الأسباب الموجبة التفصيلية، 2014، ص17.
(68) للاطلاع على المزيد من التفاصيل حول هذه المشاريع، وما تضمنته، العودة إلى ندى أمين حسن، مرجع سابق، ص 91ـ95.
(69) رئيس مجلس الوزراء في حينه هو الرئيس نجيب ميقاتي، وشُكّلت هذه اللجنة بالتنسيق مع رئيس الجمهورية ميشال سليمان. ألين فرح، «لجنة إعداد مشروع قانون اللامركزية الإدارية أنهت عملها. بارود: قانون ميثاقي بامتياز ولا يقل أهمية عن قانون الانتخاب»، النهار، تاريخ 10 تشرين الاول 2013.
(70) مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص11. مع العلم أن أعضاء اللجنة هم «(بتسلسل ورود الأسماء في قرار التعيين): الوزير السابق سامي منقارة، مستشار وزير الداخلية والبلديات المحامي ريمون مدلج، المدير العام السابق لوزارة الداخلية عطا الله غشام، رئيسة بلدية بعقلين واتحاد بلديات الشوف ـ السويجاني الدكتورة نهى الغصيني، الباحث في العلوم السياسية الدكتور كرم كرم، المستشارة القانونية في رئاسة الجمهورية الدكتورة ريان عساف، مدير المركز اللبناني للدراسات سامي عطا الله، المدير العام للمجالس والإدارات المحلية خليل الحجل، المستشار القانوني في رئاسة الحكومة الدكتور عثمان دلول (الذي توفاه الله خلال عمل اللجنة تاركاً أثراً وبصمات)، كما ساهم القاضي زياد أيوب في جانب من جلسات اللجنة». مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص11ـ 12.
(71) مشروع قانون اللامركزية الإدارية،

مرجع سابق، ص10.
(72) ورد في خطاب القسم الذي ألقاه الرئيس العماد ميشال سليمان في الجلسة الثانية المنعقدة في الساعة السادسة والنصف من بعد ظهر يوم الأحد الواقع فيه 25 أيار 2008 برئاسة دولة الرئيس نبيه بري ما يلي: «إن الإنماء المتوازن، ركن أساسي من أركان وحدة الدولة، واستقرار النظام، ونرى في تطبيق اللامركزية الإدارية الموسعة، عنصراً مهماً لهذا الإنماء، لرفع الغبن عنه، وإصلاح التفاوت الاجتماعي والاقتصادي والثقافي بين المناطق». محاضر مجلس النواب، استعراض الجلسات، الدور التشريعي الواحد والعشرون، العقد العادي الأول، محضر الجلسة الثانية، المنعقدة في 25 ايار 2008. نحو المعرفة القانونية.

www. legallaw.ul.edu.lb

(73) أشار الرئيس نبيه بري إلى ذلك في الخطاب الذي ألقاه في جلسة انتخابه رئيساً لمجلس النواب في 25 حزيران 2009. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص11.
(74) أصدرت وزارة الداخلية والبلديات «كتاب اللامركزية الإدارية في مئة سؤال: مقاربة تمهيدية (2011) الذي أرادته مدخلاً لنقاش عام يحسم الخيارات بل الدخول إلى الصياغة، واستكملت عملها عبر تنظيم سلسلة لقاءات وحوارات ومؤتمرات بالتعاون مع البلديات ومنظمات المجتمع المدني تناولت مختلف المحاور المتعلقة بإصلاح اللامركزية في لبنان، فجمعت المعلومات والبيانات والدراسات ورصدت مختلف المشاريع والاقتراحات وذلك تمهيداً لاستخدامها في عملية إعداد مشروع القانون». مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص11.
(75) أطلق المشروع رسمياً بتاريخ 2\4\2014 ضمن احتفال أُقيم في قصر بعبدا من قبل رئيس الجمهورية اللبنانية ميشال سليمان، عشية نهاية ولايته الرئاسية. «سليمان أعلن إطلاق مشروع قانون اللامركزية الإدارية ودعا إلى رئيس يتابع الحوار ويواكب المحاكمة ويستكمل الطائف»، النهار، تاريخ 3 نيسان 2014.
(76) مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص56.
(77) مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص58.
(78) يتمثل عدد الأعضاء في الهيئة العامة بعضو واحد مقابل القرية أو المدينة المسجل فيها من شخص واحد إلى 5000 شخص، وعضو إضافي مقابل العدد الذي يتراوح بين 5001 و 10000شخص وعضو إضافي آخر مقابل العدد الذي يتراوح بين 10001 و20000شخص وعضو إضافي لكل شطر إضافي مكتمل من عشرة آلاف شخص. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص59.
(79) لحظ هذا المشروع الحق في الانتخاب للأشخاص المسجلين على لوائح السكان على مستوى القضاء بمعدل عضو واحد لكل مجموعة من 20000 وما دون وعضو إضافي لكل شطر إضافي من عشرين الف ساكن مسجل. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص58ـ61.
(80) ـ الكوتا (quota) هي مصطلح لاتيني الأصل، يُقصد به نصيب أو حصة. عبد السلام يحيى المحطوري، «تمكين المرأة في المواقع القيادية».

www. facebook.com/ permalink.phf

ـ جندر (gender) كلمة انكليزية تنحدر من أصل لاتيني (genus) تعبّر عن الاختلاف والتمييز الاجتماعي للجنس، وتصف الأدوار التي تُعزى إلى النساء والرجال في المجتمع، والتي لا تُعيّن بواسطة العوامل البيولوجية، وإنما بواسطة المعطيات الاجتماعية. أحمد ابراهيم خضر، «دعوة للنظر: حقيقة مفهوم الجندر»، شبكة الألوكة.

www. alukah.net.

(81) تُوزّع مقاعد الهيئة العامة بين الجنسين

وفقاً للآتي: إذا كان المنصب مقعد واحد فلا كوتا، أما إذا كان عدد المقاعد مفرداً فيقسّم عدد المقاعد بين الجنسين زائداً وحداً لأي منهما، أما إذا كان عدد المقاعد مزدوج فتتوزع عدد المقاعد مناصفة بين الجنسين. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص64.

(82) يتألف عدد أعضاء مجلس الادارة لكل قضاء من 12 عضو ينتخبون من كلا الجنسين على ألا يقل عدد أعضاء أحدهما عن 30٪ من مجموع المقاعد ولكن ضمن ما يتوفر من مرشحين، تتمّ عملية الانتخاب على أساس النظام النسبي واللائحة المقفلة وفق احكام المادة 33 من هذا المشروع والتي تعطي تفاصيل إجراءات هذا التدبير. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص68ـ70.

(83) ذكر المشروع على سبيل المثال لا الحصر الأمور التي يتولاها مجلس إدارة القضاء، ومن ضمنها التنسيق مع البلديات في حماية البيئة والثروة الحرجية، تخطيط الطرق ما عدا الطرق المحلية الواقعة ضمن نطاق بلدية واحدة، كما وضع التصاميم العائدة للقضاء والمخطط التوجيهي العام بعد موافقة البلديات. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص78ـ80.

(84) أحياء مدينة بيروت البالغ عددها اثني عشر هي الآتية: الأشرفية، الرميل، الصيفي، الباشورة، المدوّر، المرفأ، رأس بيروت، ميناء الحصن، دار المريسة، المزرعة، المصيطبة، زقاق البلاط. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص88.

(85) يتمثّل كل حي بعضو واحد، وهو الحاصل على العدد الاكبر من أصوات الناخبين فيه. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص89.

(86) تحدِّد مواد هذا الباب واردات القضاء بالتفصيل، على أن تُحفظ للبلديات حصتها ولكن في كل ما لا يتعارض مع أحكام هذا القانون، على أن تنظم المواد الباقية آلية تنفيذ الأمور المالية. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص92ـ95.

(87) تحدِّد مواد هذا الباب المهام المطلوبة من الصندوق اللامركزي، عملية إدارته، وارداته، وكيفية توزيع الحصص بين الأقضية والبلديات على أن توزع مبالغه بنسبة 70٪ على الأقضية، وذلك وفق معدلات ومؤشرات تتعلق بعدد السكان في القضاء ومساحته وواقع التنمية فيه ومؤشر تحيل الرسوم سنوياً. كما توزع 30٪ على البلديات بحصص تُحدد وفق مؤشر عدد السكان لكل منها وعدد وحدات التكليف ومؤشر تحصيل الرسوم. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص96ـ106. وللاستيضاح أكثر العودة إلى جدول نسبة حصة كل قضاء من عائدات الصندوق اللامركزي، المرجع نفسه، ص45.

(88) جهاز الشراكة هو جهاز دائم ينشئه مجلس القضاء على أن يستعين باستشاريين متخصصين تبعاً لطبيعة المشروع ومتطلباته، على أن يكون لهؤلاء حق التصويت بالنسبة إلى المشروع المعني. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص107ـ112.

(89) تتألف الهيئة المستقلة للانتخابات من قاض متقاعد مارس المهام القضائية مدة 25 سنة على الأقل، عضو من مجلس نقابة محامي بيروت وآخر من مجلس نقابة محامي طرابلس وعضوين من أصحاب الخبرة في اختصاصات مرتبطة بالانتخابات، على أن تكون مدة ولاية هذا المجلس سبع سنوات غير قابلة للتجديد أو للتمديد. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص113ـ117.

(90) تتألف الهيئة التأديبية من رئيس الهيئة العليا للتأديب رئيساً، ومن عضوين محاميين من مجلسي نقابتي بيروت وطرابلس. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص118ـ124.

(91) ألين فرح، «لجنة إعداد مشروع قانون اللامركزية الإدارية أنهت عملها. بارود:

قانون ميثاقي بامتياز ولا يقل أهمية عن قانون الانتخاب»، النهار، تاريخ 10تشرين الاول 2013.
(92) اللامركزية الإدارية في 100سؤال، مرجع سابق، ص18.
(93) استُحدثت الأقضية الآتية في محافظة عكار: القبيات، ببنين وحلبا. وفي محافظة بعلبك الهرمل أقضية: الهرمل، دير الأحمر، اللبوة، شمسطار، بعلبك. مشروع قانون اللامركزية الإدارية، مرجع سابق، ص129_132.
(94) تطرّق المشروع إلى تحديد المعايير التي يجب اعتمادها لتوزيع الصلاحيات بين مجالس الأقضية والبلديات، اللامركزية الإدارية في 100 سؤال، مرجع سابق، ص45.
(95) اللامركزية الإدارية في لبنان: بين تحديات الإقرار وآليات التطبيق، مرجع سابق، ص30_31.

المصادر والمراجع

1) النصوص القانونية

ـ الجريدة الرسمية، ملحق 34، القرار الرقم 1208، تاريخ 12/ 3/ 1922، «إنشاء مجالس بلدية».

ـ الجريدة الرسمية، العدد 2304 تاريخ 12\2\1930، المرسوم الإشتراعي الرقم 5 تاريخ 3\2\1930، «يختص بتقسيم أراضي الجمهورية اللبنانية إدارياً».

ـ المرسوم الاشتراعي الرقم 5 تاريخ 31\10\1952، «قانون البلديات».

ـ المرسوم الاشتراعي الرقم 11 تاريخ 2\12\1952 المتعلق بتعديل أحكام المرسوم الاشتراعي الرقم 5 تاريخ 31\10\1952.

ـ المرسوم الاشتراعي الرقم 45 تاريخ 4\3\1953 المتعلق بإضافة أحكام إلى المرسوم الاشتراعي الرقم 5 تاريخ 31\10\1952.

ـ المرسوم الاشتراعي الرقم 5 تاريخ 10\12\1954، «قانون البلديات».

ـ الجريدة الرسمية، العدد 1 تاريخ 5\1\1955، المرسوم الاشتراعي الرقم 11 تاريخ 29\12\1954 «التنظيم الاداري».

ـ المرسوم الاشتراعي الرقم 21 تاريخ 15\1\1955 المتعلق بإلغاء بعض المواد من المرسوم الاشتراعي الرقم 5 تاريخ 10\12\1954.

ـ الجريدة الرسمية، العدد 33 تاريخ 15\8\1956، المرسوم الرقم 13015 تاريخ 13\8\1956 المتعلق بطريقة توزيع عائدات الرسوم البلدية المشتركة على البلديات.

ـ القانون المنفذ بالمرسوم الرقم 14982 تاريخ15\12\1957 المتعلق بتعديل وإلغاء بعض مواد قانون البلديات.

ـ الجريدة الرسمية، العدد 42 تاريخ 27\5\1963، القانون الرقم 29 تاريخ 29\5\1963، »قانون البلديات«.

ـ الجريدة الرسمية، العدد 20 تاريخ 9/ 3/ 1964، القانون المنفذ بالمرسوم الرقم 15677 بتاريخ 4/ 3/ 1964، »وضع مشروع قانون تعديل الرسوم البلدية موضع التنفيذ«.

ـ الجريدة الرسمية، العدد 57 تاريخ 18\7\1974، القانون المنفذ بالمرسوم الرقم 8304، تاريخ 2\7\1974«وضع موضع التنفيذ القانون المعجل المحال على مجلس النواب بموجب المرسوم الرقم 7525 تاريخ 3ـ4ـ1974 الرامي إلى احداث مصلحة الشؤون البلدية والقروية في وزارة الداخلية ـ مديرية الداخلية العامة ـ وتحديد ملاكها».

ـ الجريدة الرسمية، العدد 20 تاريخ 7\7\1977، المرسوم الاشتراعي الرقم 118، تاريخ 30 حزيران سنة 1977، «قانون البلديات».

ـ الجريدة الرسمية، العدد 7 تاريخ 18\2\1993، القانون الرقم 197، تاريخ 18\2\1993، «يرمي إلى إحداث وزارة

الشؤون البلدية والقروية».
- الجريدة الرسمية، العدد44 تاريخ 18\9\1997، القرار الرقم 1، تاريخ 12\9\1997، «إبطال القانون الرقم 654 تاريخ 24\7\1997 المتعلق بتمديد ولاية المجالس البلدية واللجان القائمة بأعمال المجالس البلدية حتى تاريخ اقصاه 30\4\1997».
- الجريدة الرسمية، العدد 59 تاريخ 30\12\1997، القانون الرقم 665، تاريخ 29\12\1997، «تعديلات على بعض النصوص في قانون انتخاب أعضاء مجلس النواب وقانون البلديات وقانون المختارين».
- الجريدة الرسمية، العدد 35 تاريخ 14\8\2000، القانون الرقم 247، تاريخ 7\8\2000، «دمج وإلغاء وإنشاء وزارات ومجالس».

2) محاضر مجلس النواب

- محاضر مجلس النواب، استعراض الجلسات، الدور التشريعي الواحد والعشرون، العقد العادي الاول، محضر الجلسة الثانية، المنعقدة في 25 ايار 2008. نحو المعرفة القانونية.
www. legallaw.ul.edu.lb

3) وقائع المؤتمرات

- اللامركزية الإدارية في لبنان: بين تحديات الإقرار وآليات التطبيق، الجمهورية اللبنانية، مجلس النواب، سلسلة الدراسات والمعلومات، الملف الحادي والعشرون، المديرية العامة للدراسات والمعلومات\ مشروع برنامج الأمم المتحدة الإنمائي في مجلس النواب، تشرين الثاني 2007.
- اللامركزية الإدارية في 100 سؤال، وزارة الداخلية والبلديات، إعداد مكتب وزير الداخلية والبلدياتكانون الثاني 2011.
- مشروع قانون اللامركزية الإدارية، الصادر عن اللجنة الخاصة باللامركزية الإدارية مع تقرير اللجنة المتضمن الأسباب الموجبة التفصيلية، 2014.

4) المراجع باللغة العربية

- بو لحدو واكيم، فؤاد شهاب القائد والرئيس، مؤسسة الشمالي حريصا لبنان، 1996.
- الخوري بشاره خليل، حقائق لبنانية، الجزء الاول، طُبع 1960 حريصا.
- الدستور، المجلة القضائية 01، المنشورات الحقوقية صادر، بيروت 2005.
- رستم اسد، لبنان في عهد المتصرفية، منشورات المكتبة البوليسية، مجموعة الدكتور أسد رستم9، لا طبعة.
- رستم أسد، لبنان في عهد المتصرفية، دار النهار للنشر.
- زين زين نور الدين، الصراع الدولي في الشرق الاوسط وولادة دولتي سوريا ولبنان، دار النهار للنشر، الطبعة الثالثة، بيروت 1977.
- سنو عبد الرؤوف، حرب لبنان 1975-1990 تفكك الدولة وتصدع المجتمع، المجلد الأول، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت 5\1\2008.
- الصليبي كمال، تاريخ لبنان الحديث، دار النهار للنشر، الطبعة السابعة، بيروت 1991.
- طرابلسي فواز، تاريخ لبنان الحديث، من الإمارة إلى اتفاق الطائف، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الثالثة، بيروت 2011.
- فياض ندى حسن، الدولة المدنية تجربة الرئيس فؤاد شهاب في لبنان، الطبعة الاولى، منتدى المعارف، بيروت 2011
- قاسم طارق احمد، تاريخ لبنان المعاصر، لا دار نشر، الطبعة الاولى، بيروت 2012.
- كرامي ناديا ونواف، واقع الثورة اللبنانية: أسبابها، تطورها، حقائقها، بيروت، مطبعة كرم، 1959.
- كوثراني وجيه، الإتجاهات الاجتماعية/ السياسية في جبل لبنان والمشرق العربي 1860-1920، الطبعة الثالثة، معهد الإنماء

العربي، بيروت 1982.
ـ مراد محمد، المجالس البلدية والاختيارية: تطور وظائف السلطة القاعدية في المجتمع اللبناني، الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت لبنان، 1997.
ـ مراد محمد، بلديات لبنان: جدلية التنمية والديمقراطية، الطبعة الاولى، دار المواسم، بيروت لبنان، 2004.
ـ المعوش لطفي، موسوعة المصطلحات التاريخية العثمانية، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 2012.
ـ المغربي محمود عبد المجيد، مجموعة القوانين البلدية في لبنان خلال 100عام، المؤسسة الحديثة للكتاب، الطبعة الأولى، طرابلس لبنان 1993.
ـ المقداد سليمان، لبنان من الطوائف إلى الطائف، المركز العربي للأبحاث والتوثيق، الطبعة الأولى، بيروت 1999.
ـ الملاح عبد الله، البلديات في متصرفية جبل لبنان 1861ـ1918، لا دار نشر، لا طبعة، بيروت لبنان، 1998.
ـ الملاح عبد الله، بلدية عبيه/ عين درافيل في سبعين سنة 1894ـ1964، لا دار نشر، لا طبعة، 2006.
ـ نخله موريس، شرح قانون البلديات، دار بيريت للنشر، الطبعة الاولى، بيروت 1982.
ـ نوفل نوفل نعمة الله، كشف اللثام عن محيا الحكومة والأحكام في إقليمي مصر وبر الشام، أوجزه جرجي يني، قدم له وحقّقه وأعدّ ملاحقه وفهارسه ميشال أبي فاضل/ جان نخول، جروس برس، لا دار نشر، طرابلس لبنان، 1990.

5) **المقالات**
ـ «معركة استفتاء وإمتحان»، النهار، تاريخ 7 كانون الأول 1952.
ـ «الأعضاء المعينون في بلديات الاصطياف»، النهار، تاريخ 23 كانون الأول 1952.
ـ خضر احمد ابراهيم، «دعوة للنظر: حقيقة مفهوم الجندر»، شبكة الألوكة.
www. alukah.net

ـ سنو عبد الرؤوف، «هل كان اتفاق الطائف أفضل ما كان، وما هي ردود الفعل عليه؟»، مقال غير منشور.
ـ «سليمان أعلن إطلاق مشروع قانون اللامركزية الإدارية ودعا إلى رئيس يتابع الحوار ويواكب المحاكمة ويستكمل الطائف»، النهار، تاريخ 3 نيسان 2014.
ـ فرح ألين، «لجنة إعداد مشروع قانون اللامركزية الإدارية أنهت عملها. بارود: قانون ميثاقي بامتياز ولا يقل أهمية عن قانون الانتخاب»، النهار، تاريخ 10 تشرين الاول 2013.
ـ المحطوري عبد السلام يحيى، «تمكين المرأة في المواقع القيادية».
www. facebook.com/permalink.phf.

6) **الأطروحات والرسائل الجامعية**
ـ حسن ندى امين، «البلديات ودورها التنموي في قضاء الشوف بين 1943 و2010»، أطروحة أُعدّت لنيل شهادة الدكتوراه اللبنانية في التاريخ، الجامعة اللبنانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المعهد العالي للدكتوراه، إشراف الدكتور عبد الله الملاح، العام الجامعي 2014ـ2015.
ـ ضو منتهى فرسان، «قومسيون بلدية جونيه (1878ـ1922)»، رسالة أعدت لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور انطوان حكيم، 1981، الجامعة اللبنانية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، الفرع الثاني، الفنار.
ـ عباس باسمة احمد، «قراءة اجتماعية سياسية للانتخابات البلدية في بلدة حبوش»، مذكرة بحث أعدت لنيل شهادة الجدارة في علم الاجتماع السياسي، إشراف الدكتور هدى رزق، الجامعة اللبنانية، معهد العلوم الاجتماعية، الفرع الاول، العام الجامعي2010ـ2011

"النازلون على الريح" وجدليّة الشعر والعرفان

د. علي مهدي زيتون

كان الهمّ الذي حرّك العقل العربيّ، في أوّل عهده بالإسلام، همّاً ذا طابع دفاعي. أعني بذلك الدفاع عن حقيقة الوحي في مواجهة التشكيك الذي أثير من المانويّين والمزدكيّين والنصارى والفلسفة اليونانية. فقدانطلق المدافعون من آيات التحدي التي وصلت في آخر ما وصلت إليه أن تحدّت الإنس والجن على أن يأتوا بسورة واحدة من مثله. وهذا ما استدعى أن يتمحور العقل العربي حول «علم الكلام»، كلامِ الله المقصود به القرآن هنا. وذلك قصدَ البرهنة على حقيقة إعجازَه الذي يمثّل مدخل صدقيّة الوحي وبالتالي صدقيّة الإسلام جملة.

ولقد وصل العقل العربي، مع علم الكلام، إلى مأزق يضع الموقف من ذلك العلم في الميزان. فهو حين قال بقدم القرآن، كلام الله، ووجه من العقل نفسه بأنّ القول بالقدم شكل من أشكال الشّرك بالله. وهو حين قال بالحدوثِ ووجه بأنّ الحدوث إشارة إلى تغيّر الله الواجب الوجود.ولم ينج هذا العقل منَ مأزقٍ شبيه حينَ تطلع إلى الحقيقة بوصفها قضيّة. وذلك من خلال الفلسفة. أوقعته ثنائيّة: (قدم العالم) و(حدوثه) في المأزق نفسه وبوساطة الحجة نفسها.

ووجد العربيّ المسلمُ نفسه باحثاً عن الحقيقة من غير أداة العقل التي يئس من جدوى التعامل معها في أثناء محاولته الوصول إلى الحقيقة. وصارت المعركة، عند الصوفيّ، بين الروح والجسد. الروح من أمر ربي والجسد هو المعوّق المحوري أمام عروج الروح نحو خالقها. الخالق هو الحقيقة المطلقة والمعرفة اليقينيّة التي لا تقبل الشك.. وكان سلوك الطريق إلى الله هو السلوك نحو تلك المعرفة. وهذا النوع من السير لا يكون إلاّ بإعلاء الروح على حساب الجسد. والمنازل التي يحلّ بها السالك على ذلك الطريق والاحوال التي يدركها ليست سوى كشوف موصلة ذات لحظة إلى مرحلة الشهود والفناء. وحين يقول أحد المتصوّفة: إنّ الطرق إلى الله بعدد أنفاس الخلق، إنما يشير إلى خصوصيّة كلّ عارف وفرادته. وإذا شكّلت هذه الإشارة حضورا للعقل من خلال مفهمةِ حقيقة تعدديّة الطرق، بما يعني عدم استغناء «أهل النظر» استغناء كليّاً عن العقل، إلاّ أنه لا يعني الارتكاز عليه بوصفه أداة وحيدة محورية. استُبدِلت بمحوريته محوريةُ مجاهدةِ النفس الجسدَ على طريق الارتقاء نحو الحقيقة المطلقة، وبقطع النظر عن انقسام هذه المدرسة

مدرستين: احتفظت إحداهما بمصطلح التصوّف، واختارت الثانية العرفان، فان المدرستين تهمّشان العقل لتتعالى عليه الرياضة الروحية.

وإذا كانت العرفانية ساعية إلى مكاشفة الوجود ومعرفة أسراره، ما الذي يبقى للشعرية من وظيفة إذا كان العرفاني شاعراً؟ الشاعر، بطبيعته، عرفاني في مستوى من المستويات خصوصاً إذا صارت الحقيقة بالنسبة إلى هذا الشاعر قضيّة وجوديّة.. والعرفاني، بطبيعته، شاعر في مستوى من المستويات؛ لانه لا يستطيع أن يقدّم ما كشفه من أسرار الوجود من خلال اللغة العاديّة. يحتاج إلى لغة الشعر، المجاز. والرؤية غير العادية إلى الوجود لا يمكن أن يُفصَح عما رأته إلاّ بلغة الشعر.

فهل يعني ذلك امحاء المسافة بين الشعر والعرفان؟ لن يكون الشاعر شاعراًإذا لم يكن عارفاً من أهل النظر، ولن يكون العارف عارفاً من أهل النظر إذا لم يكن شاعراً، لغتُه الشعرية موازية قدرته العرفانية. والشاعر والعارف كلاهما، بما حملاه من ثقافة، هما القادران الوحيدان على التقاط المآزق التي تعتري كلاً من العقل والثقافة، وهما القادران وحدهما أيضاً على الإشارة إليها وإلى كيفية الخروج منها.

ولا يختلف الأمر مع شاعر حديث كمحمد علي شمس الدين عن شاعر تراثي كحافظ الشيرازي. فإذا نجم عرفان الشيرازي عن مأزق العقل الإسلامي، نجم عرفان شمس الدين عن مأزق العقل العلمي الحديث مع يقينية هذا العقل وارتكازه إلى السيمائيّة التي تسعى إلى الحقائق العنيدة وحدها.

انتقل هذا العقل العلمي الحديث بالدراسات لتصبح علوماً: فإذا نحن إمام علم اجتماع، وعلم نفس، وعلم لغة، وعلم أدب. حتى الفلسفة، مع هذا المستوى من العقل، صارت علماً، وخير دليل على ذلك الماركسيّة التي رأت إلى نفسها على أنها علم وأنها آخر الفلسفات وان التاريخ من خلال عمليّاتها الاجرائيّة سيصل إلى نهايته مع اضمحلال الطبقات في المجتمع البشري الموحّد.. ومهما يكن من أمر، فان مثل هذا التفاؤل لم يصل بالماركسية إلى مأمنها. كان سقوطها مع الاتحاد السوفيتي مدويّاً يمثّل مأزقاً حقيقيّاً للعقل العلمي، فانفرط عقد الثقافة المتماسكة ليبدو ذلك في الظاهر إفساحاً في المجال أما التفكيكية التي تنعى العقل وتجرّده من كل صفة مرجعيّة للحقيقة التي باتت عندها مجرد وجهة نظر. فهل ستنافس العرفانيّة التفكيكيّة على الساحة الثقافية العالمية؟ وهل تمتلك من الأدوات ما يمكّنها من هذه المنافسة؟

بدا عالمنا الثقافي الحالي بلا رأس. وإذا عاش كلّ من الحلاج وحافظ وسعدي ظروف غياب الرأس في زمانهم، فهل يعيش محمد علي شمس الدين وزملاؤه في ساحة الشعرية الحاليّة ظروف غياب الرأس أيضاً؟ وهل سيشكل العرفان، لديهم، بديلاً يؤمّن الصحّة النفسيّة للإنسان في ظروف بالغة الدقة والخطورة بانتظار ما سيكون، وما سيأتي ؟

ولعلّ أبرز ما يعبّر، في شعر شمس الدين، عن مأزق ثقافة العصر الحالي قوله تحت عنوان: «أغنية ملاّح على نهر الغانج»:

«العالمُ يطفو كالتمساح على ماء الشهوةِ
فلنطفئ نورَ العقل الهادي باصابعنا
ولنسبح في هذا النهر الجاري
كالأبقارْ جذلى
وعراةً إلاّ من فيض غرائزنا».

ما يسترعي الانتباه في هذا النصّ حضور الثقافة الهنديّة القديمة بقوّة فيه. ويستدعي هذا الحضور سؤالاً مبدئيّاً مفاده: لماذا حضرت هذه الثقافة؟ وما الأحمال التي حُمِّلتها في هذا النصّ؟ هل يعني أنّ مأزق العقل العلمي قد أعادنا، ودفعة واحدة، إلى هذه الثقافة التي تراءت شديدة البدائيّة في مرحلة سيادة العقل العلمي؟ ماذا عن وهج الفقير الهندي الذي مارس قهر الجسد من أجل الوصول إلى (النرفانا)؟ لقد جرّدت أغنيةُ الملاح (الشاعر) الثقافةَ الهنديّة من هذا العمق العرفاني. كان حضور نهر الغانج والأبقار حضوراً للثقافة الهندية،ولكنها مجرّدة من فقيرها هذه المرة، فلماذا ؟

حين اسند الشاعرُ الفعلَ (يطفو) إلى العالم يعني أنه رأى له هويّة (الخفة) التي تشير إلى أن هذا العالم لم يعد ذا وجود ركين يتحكم بحركته الذاتية، صارت حركته مستقلة عن إرادته، صار مادة تقاذف. ويأتي تشبيهه بالتمساح ليحوّل تلك الخفّة خفّة وظيفيّة سلبيّة. خفّة التمساح لا تعني الهشاشة تعني العدائيّة والتربّص بالفريسة، خصوصاً أن النهر الذي يعيش فيه ذلك التمساح (العالم) هو ماء الشهوة التي تعلي الغريزة على كل ما سواها من مكوّنات ذلك العالم، وعلى رأسها العقل. ويمثل هذا نفياً لوظيفة العقل (الهداية).

وقول الشاعر: «فلنطفئ نور العقل الهادي باصابعنا» يعني وصولاً إلى قناعة ركينة مفادها عدم جدوى حضور العقل. وما يؤكد هذا تشبيهُ الناس بالأبقار في غمرة ذلك النهر الأعمى الطاغي. فالتشبيه إشارة قويّة إلى انعدام الإرادة البشريّة.الأبقار رمز الانقياد الذي يشير إلى الانهزام البشري في هذا العالم التمساحي الذي اتخذ لبوساً متعددة على مرّ الأزمان. فهل يعني ذلك أن معركة الإنسان مع العالم معركة وجودية ؟

ما مقدار التشاؤم الذي عمر هذه المرحلة من تاريخ البشرية، وما نسبة التفاؤل ؟

إنّ قراءة المرحلة من قبل شاعرنا هي التقاط لعظم المأزق الذي يعيشه العقل العلمي. ذلك المأزق المتمثل بحضور الداعشيّة. فهل كان سقوط الفلسفة العلمية مع سقوط الاتحاد السوفيتي قدراً يجب ان نصل إليه؟ قصيدة الشاعر قراءة لما آلت إليه الثقافة والمثقفون من أشلاء، ولكنها وهي تقدّم صورة العالم على هذه الشاكلة، إنّما تكون قد قدّمت إلينا الطريق الذي عليناأن نسلكه،وإن كان ذلك بأسلوب غير مباشر.ولنكون على بيّنة من أمرنا علينا أن نقف عند رأي الشاعر بالشعر والعرفان.

وأول ما يطرح، بهذا الصدد،

ما وظيفة الشعر؟ هل بإمكانه كشف العالم والوجود وتقديمه للبشر من غير الشعراء؟ يستدرجنا هذا السؤال إلى سؤال ثانٍ. ما قدرة الناس العاديين على تمثل الشعر وفهمه؟ هل هم محتاجون إلى وسيط هو الناقد؟ هل تيسّر الناقد بخصوص شعر شمس الدين؟

يستوقفنا، فيما يتعلق بهذه القضية، أن محمد علي شمس الدين، في مجموعته «النازلون على الريح» قد شكا غيابَ النقد الأدبي القادر على مواكبة الشعر عامة، وشعرهِ على وجه الخصوص.

وشكواه مسوّغة. ذلك أن الشعر الحديث يكاد يكون شعراً بلا جمهور، وغياب الجمهور كان بسبب المسافة الثقافية القائمة بين الشاعر والجمهور. المطلوب من الشاعر، ليحتل مقاماً مرموقاً في دنيا الشعرية، أن يمتلك ثقافة عصره إلى حدَّ اعجازِها في الإجابة عن أسئلته، والجمهور، قبالة ذلك، ثقافته بسيطة تجعله عاجزاً عن تمثّل الشعر الحديث والانفعال مع مناخاته وأجوائه. والناقد الحقيقي هو القادر على تقديم الشعر الحديث إلى المثقف العادي، مع الإشارة إلى أن ما أثير في وجه أبي تمام من أنه «يقول ما لا يُفهم» ينطبق على واقع شعرنا الحديث الذي يجب ألاّ نواجهه بما واجه به أبو تمام منتقديه: «لماذا لا يفهمون ما يُقال؟» فآلة النقد الحديث وما تمتلكه من مناهج ووسائط نشر تحول دون ردّ أبي تمام.

وإذا أُعجب المتنبي بشرح ابن جنى شعرَه، فأطلق صيحته الشهيرة: «ابن جنى أعلم بشعري منّي»، لم يجد شمس الدين ابن جنّي العصر الحديث في قصيدته الموسومة بعنوان «الخصائص»، في إشارة إلى كتاب خصائص ابن جنى المعروف.

«كيف
مَن علّمك السحرَ
لكي تفتح بابَ الأبجديّة
وتفكّ الطلسمَ المختومَ
عن أسرار "أحمد" ؟
أيّها الشيخ الرماديُّ احتضني
فأنا اقتحم الصحراءَ وحدي
وأنا احمل وشمَ الشعراءْ»

إنّ مناخ مجموعة «النازلون على الريح» والذي يشير إلى تحوّل البشرية نحو البقريّة لا يطلب ابن جني العصر ليقدّم الشاعر إلى جمهوره، لمجرّد التقديم، ولكن ليقيم صلة خاصّة بين الجمهور وقائده الحقيقي (الشاعر/ العارف).

ابن جني مطلوبٌ مرّة ثانية لوظيفة أبعد من الشرح. الحاجة إليه وسيلة لصناعة بشريّةٍ متمتعة بالصحّة النفسيّة، قادرةٍ على اجتراح إرادتها بعيداً من حياة القطيع.

وإذا شكا شمس الدين غياب ابن جني الناقد، فما هو رأيه بالشعر؟ هل وصل إلى العرفانيّة الحقة التي تمكّن البشرية من صحتها النفسية إذا ما فسّرها لها الناقد ابن جني ؟

أعلن شمس الدين قائلاً: «فأنا أقتحم الصحراء وحدي».

الاقتحام شجاعة واستيعاب لما يواجهه الشاعر المقتحِم. فهو على دراية

بالصحراء، يعرف ما يريد، ويعرف كيف يعود بالبشرية إلى مأمنها، بعيداً من مشكلتيْ: التيه والحيرة. فهل سينجح؟ أم أنه يعتذر منذ البداية من إمكانية أن يفشل خصوصاً أنّ الاقتحام يجري بلا معين (ناقد ـ ابن جني).

يعني كلّ ذلك أنّ الرحلة العرفانية، عند شمس الدين، إنّما تتحرّك ملتبسة بالرحلة الشعرية، والشاعر، مع هذا الازدواج، يعيش مخاضاً صعباً.

«تتدافع في بابي أسئلةٌ
وجموعُ طيورٍ عمياءَ
حشودٌ لا أعرف كيف
تناسل منها الشكُّ إليّ
فأوُشِك أن أهوي تحت الأنواءْ
فاليقظة أغرتني
حتى صرت كبحّارٍ
يسقط في قاع سفينته» . (النازلون على الريح، ص14)

ما تلك اليقظة؟ وبم أغرته؟

«سبعون من السنوات تساوي
خمس دقائق من أيّام حبيبي
كيف إذن أتدبّر أحوالي فيها
...
أوّل ما يبدو لي
أن أغفو
سنواتٍ لا عدّ لها
...
كانت يقظة أحلامي فيها». (النازلون، ص13ـ14)

(اليقظة) هي الإغفاءة. وأن تتساوى الإغفاءة واليقظة. يعني أن كلاً من الطرفين: اليقظة والاغفاءة يخفي الآخر تحت قميصه. وتمحور هذه الثنائية الضديّة، في الأصل، حول دلالة مشتركة واحدة يعني أننا خرجنا من دائرة العقل والعقل العلمي، في هذه المرحلة الثقافية؛ لأن اليقظة والإغفاءة كليهما، وبدلالتيهما الوضعيتين إنّما تنتميان إلى دائرة ذلك العقل إيجاباً أو سلباً. اليقظة في الأصل وعي قائم تحت سلطة العقل، والإغفاءة هي غياب ذلك الوعي، تتحدّد حقيقتها قياسا على حدود سلطة ذلك العقل نفسه.

ونصل من كل ذلك إلى أنّ إنزال الوعي العقلي من عليائه هو لصالح الوعي العرفاني «أن أغفو (...] كانت يقظة أحلامي فيها».

فالحلم هو الرحلة المعرفيّة العرفانية التي يصبح معها العقل والعقل العلمي هامشاً لا حاكماً متحكّماً. والسؤال الذي يحضر في هذه الوضعية: هل الانتقال من تعالي العقل إلى تعالي الحلم انتقال بسيط ميسّر؟

إن اليقظة التي اقتضتها الإغفاءة (الحلم)، فأغرته، لم تقدّم له معرفة سائغة.

«تتدافع في بابي أسئلة
وجموعُ طيور عمياءُ
حشودٌ لا أعرف كيف
تناسل منها الشكّ اليّ»

إنّ اسناد الفعل (تتدافع) الدالّ بصيغته الصرفية (تتفاعل) على طورٍ من الحركة مجهول النهايات، إلى كلمة (أسئلة) النكرة التي تخفي إطارها الدال على حقيقتها، بما يقدّمها مشبعة بالحيرة والقلق، وتعديته إلى باب الشاعر بوساطة حرف الجر (في) إنّما يضع الشاعر أمام

ما يشبه الفوضى بسبب ذلك التدافع. فالمتدافعون متنافسون للفوز بما هو نادر، أو للنجاة ممّا هو مكروه، وفي كلتا الحالين اضطراب وعدم توازن.

والشاعر لم يسند فعل التدافع إلى أسئلة حائرة قلقة فحسب، أسندها إلى (جموع طيور عمياء) من ناحية، وإلى (حشود تناسل الشكّ منها إليه) من ناحية أخرى. وإذا كان العماءُ، عماءُ الطيورَ ضياعاً، فإن الشكّ عاصفة مزلزلة لأيّ توازن مهما كان ركينا. وتقود مثل هذه الوضعية الشاعر ليرى نفسه «بحّاراً يسقط في قاع سفينته». وإذا أومأت كلمة (بحّار) إلى السفر، والسفر العرفاني ضمناً، فان سقوط ذلك المسافر في قاع سفينته إشارة قويّة إلى ما هو سلبي. فهل سيكون هذا السلبيُّ الفشلَ أم المخاضَ المبشِّر؟

«ووقفت أحدّق
في خمس دقائق من أيّامي
وتحدّق بي
ماذا أفعل؟»

وإذا كان سبعون عاماً من حياة الشاعر خمس دقائق من أيّام الربّ، فما قيمة خمس دقائق من أيام الشاعر؟ مع قصرها، فانها قد أتاحت له أن يرى:

«قدري شكّي
كنت بدأت أحسّ الجوعَ
وشدّتني رغبات شتّى
نحو السير بلا هدف ...
واستئناف العشق، وما أدراك،
على الأرصفة الصغرى».

أن يكون قد بدأ يحسّ بالجوع من ناحية، وأن يكون قد شدّته رغبات شتّى نحو السير بلا هدف من ناحية أخرى، يعني أن الشاعر، مع كلّ ذلك، قد تخلّص إلى حدّ معقول من الاضطراب الذي كان قد عاشه في أوّل عهده بالسفر. ذلك أن الإشارة إلى استئناف العشق، وأن كان على الأرصفة الصغرى، لا الكبرى، وما تحمله من معاني، لا يؤكد ذلك التخلّص فحسب، ولكنّه يومئ إلى أنّ القلق والاضطراب وعدم التوازن الآنف إنما كان بسبب عشق خفيّ كان يعتمل في حياة الشاعر. العشق هو منتج ذلك المخاض العسير. ولئن عانى شاعرنا الام المخاض بسبب ذلك العشق الخفي، فان ذلك لا يعني الوصول.

«لا جدوى
لم ينفعني في شيء
إذ حين أخذتُ إنائي المغلق
بين يديّ
وصرتُ أصبُّ الماءَ عليه
وجدتُ الماء مضى هدراً
ما نفع الماء المتدفق فوق إناء مغلق؟
أفكار عاطلة
في زمنٍ أخرق
وإناء مقلوبٌ».

إلام يجرّنا ذلك الإناء الذي قُدِّم مغلقاً مرّة، ومقلوباً في اللحظة نفسها؟ وإذا حمل ذلك الإناء، مجرّداً، رمزية الإستيعاب، فما الذي يحمله الماء المهدور من رمزية؟ هل هو المعرفة الضائعة؟ ولئن كانت رحلة الشاعر العرفانية العشقية بلا جدوى، فلماذا تجشّمها؟ وهل يحمل (عدم الجدوى) اليأس والإحباط؟

تستحضر الإشارة إلى الأرصفة الصغرى، في ذهننا، الأرصفة الكبرى. وما هو عشق على الصغرى، قد لا يكون عشقاً حقيقياً على الكبرى. واكتشاف أن الإناء الذي كان مفتوحاً في وضعية، وقد صار مغلقاً مقلوباً في وضعيّة أخرى هو مؤشّر قويّ يومئ من خلال الضدّ إلى الضدّ، إلى الطريق بشكلٍ غير مباشر. وهذا مستوى من مستويات الكشف على كل حال. وإشارة الشاعر:

«كنت شريداً

أخبط فوق الرمل بأسمالي» (النازلون، ص 18).

إنما تصبّ في مجرى ذلك الإهتداء. وأن يجد هذا المسافر نفسه بحّاراً بما يتيح له أن يقول:

«السمك الغائر في القاع أبي

والسمك الدائخ منه

فوق الموج أخي ...»

وأن يتساءل:

«فلماذا اصطاد إذن جسدي؟ (م.ن،ص 18).

يعني أنه قد قارب الإيمان بوحدة الوجود، خصوصاً أن الشاعر يحدّثنا عن وضعيته الجديدة قائلاً:

«وأنا طفلٌ يحبو نحو الماءِ

يحاول أن يلفظ حرفاً

ويهجّي الكلمات الأولى

ولعَلّ بهذا البحر جبالا

ومسالك لا يعرفها إلا الغوّاصون

ولعلّ به

ما يشبهني من شغفٍ وخيالْ

ولعلّ به سفنا

ومراكب ما زالت في سفرٍ

وعليها نوتيّون سكارى

وقراصنة جوّالون

ولعلّ كنوزاً في القاع» (م.ن، ص 19).

إنّ ثنائيّة (طفل/ بحر) ثنائيّة رامزة. فالطفولة ولادة، والبحر هو الوجود المطلق الذي تعطيه الطفولة (الولادة) حقيقته، عبر السفر الكشفي في عبابه. ومهما يكن من أمر، فان أسناد الفعل (يحبو) إلى الطفل (الشاعر) وتعديته إلى الماء، تُخرِج الطفلَ من الطفولة البيولوجية لتنقله، من خلال عملية الخروج هذه، من دائرة تعالي العقل العلمي إلى دائرة تعالي العرفان، وتخرج (الحبو) من انتمائه إلى جسد الطفولة إلى تعبيره عن بداية السفر، خصوصاً أن هذا (الحبو) متجه نحو الماء بما يرمز إليه. فبالماء يقول الله: ﴿جعلنا كل شي حي﴾. ويفيدنا هذا أنّ محاولة أن يلفظ حرفاً، ويهجّي الكلمات الأولى، هي إشارة إلى انتهاء المخاض، والانتقال إلى وضع الأقدام على الطريق. والولادة التي تلت المخاض هنا، تشبه،إلى حدّ بعيد، الدخول إلى عوالم النبوّة. ويبدأ سفر الشاعر بولادة العالم من جديد:

«ألفٌ

الفان من السنوات

تمّر كمّر سحاب

فوق الغمر

الغمر يحدّق في وجهي

وأنا في وجه الغمر

كساريتين معاً

في فلك يتأرجح كالسكران

ومعاً نمضي».

الموازاة بين وجه الشاعر ووجه القمر لا تومئ إلى وحدة الوجود فحسب، ولكنها تومئ إلى أن الزمان، على امتداده،قد تجمّع في لحظة واحدة أيضاً.

«ألف
الفان من السنوات
تمر كمرّ سحاب».

والسفر، بناء على ذلك، سفر داخل وحدة الوجود، داخل لحظيّة الزمان، وان ظلّت القسمة بين وجهي الوجود :وجهِ الإنسان (الشاعر)، ووجهِ (المكان/ الزمان) قائمة. فالذات ما زالت حاضرة، والذوبان (الفناء) لم يحصل بعد، وإن مثّل كلُّ ذلك منزلاً على الطريق. ولعل لحظة تحديق القمر في وجه الشاعر، وتحديق الشاعر في وجه القمر هي حال أدركها هذا الصوفي المسافر الذي بدأ يتحسّس أبعاد النبوة في ذاته التي عاشت إرهاصاً جديداً وولادة جديدة.

«أحياناً
أشعر أن البحر
أسيرُ في كفي كالعصفور
ولخمس دقائق من أيام الربِّ
أعدت الشعر صبيّاً
غادرني الشيبُ
وسبعون شتاءَ وخريفا
سقطت خلفي
وتكاد عظام الموتى
تنهض حين أكلّمها
من فرط الشوق
وترجع نحو الصفر
تقاويم التكوين».

يشير ظرف الزمان (أحياناً) إلى أن تملّك الشاعر زمامَ النبوّة لم يصر ثابتاً. تأتي هذه الحال (انخطافاً) لا لتستقر، ولكن لكي تغيب مرّة أخرى. والشاعر في لحظة التمكّن (أحياناً) إنّما يراوده الشعور بالنبوّة. هذا الشعور الذي يقف في مواجهة سبعين سنة لم تُقدَّم بوجهها الجميل (الربيع والصيف). هي سبعون شتاء وخريفاً، إشارةُ الموت في مواجهة الانبعاث التموزي. هذه الإشارة التي تحمل بعداً إيجابيّاً من خلال فرضيّة إمكانيّة الانبعاث. ولا تغفل عين الشاعر عن لحظة الحال (أحياناً)، تستثمرها استثماراً كاملاً.

«أعدت الشعر صبياً
غادرني الشيب
... وتكاد عظام الموتى
تنهض حين أكلمها..
... وترجع نحو الصفر
تقاويم التكوين».

وإذا كان (فرط الشوق) قد فعل هذا الفعل، فانه لا يخفي أن الشاعر يعيش قلقاً. وضعه الظرف (أحياناً) أمام عدم الاستقرار على وضعيّة، وحالَ الفعلُ المضارعُ الناسخ (تكاد) بينه وبين اليقينية والشعور بالأمان في ظلال حالٍ تمهّد لحال أعمق وأشمل وأجمل، ولئن استطاع الشاعر أن يقول :

«وكمثل نبيّ في أرض الربّ
غفوت هنا ملء جفوني
... وتركت الشكّ صبيّاً
يلهو

ويدبّ على بابي».

إلاّ أن ذاته البشرية مازالت حاضرة.

«يقول صديقي:

ماذا تفعل؟

...

لا تتركني أمشي وحدي بين الحدّين

لكني أمشي مثلك بين الحدين

فكيف تخاف».

صديقه هذا ليس سوى ذاته الثانية التي لم تغب بعد في أثناء هذا السفر المضني.

«وفتى مذعور القلب

بعيد مدى الرؤية، يشبهني

وأنا أتقدّم في زحمة أيامي

في زحمة سيري

نحو الله».

لم يبلغ سفر الشاعر مرحلة الصفاء، بما يوجب أن تتغيّص ذاته وتغيب بسبب شهود الحق، ومقام الانس مع الله. فهل سيكون ذلك عصيّاً على هذا السائر نحو الله؛ لأنّه شاعر، ولأنّه دخل مداخل العرفان مع أزمة العقل العلمي الذي يحاول الاستمرار في الحضور، في مرحلة لم يعد معها قادرا على الاستمرار؟

وهل يعني ذلك أنّ المنغّص هو العقل العلمي؟ فلا هو في صحّة تمكّنه من الفاعلية، ولا هو منزاح عن ساحة الفعل.

ما يمكن أن يُستنتَج هو أنّ السفر العرفاني سفر مشكليّ. فهل سيكون الشعر العرفاني مشكليّاً هو الآخر؟

«كأنّما الوجود واضحٌ

كحبّة المطر

وقاطعٌ كالسيف أو كالحقّ

فهذه الرياح لا تبكي على أحدْ

وهذه الغيوم لا تحنو على القتيل

وكلّ ما في الأمر أنّنا

نريد ما نقول

ولا نقول ما نريد».

حين أسند الشاعر الفعلين: (نريد) و(نقول) إلى ضمير جمع المتكلّمين، إنّما أراد التعميم الذي يتجاوز شاعراً معيناً ويتجاوز الشعراء في إشارة إلى طبيعة البشر العامة. فالذات فاعل القول، كما يُقدّر، ليست كذلك. الحقيقة أنّ القول هو فاعل الذات (الإرادة).

«كل ما في الأمر أنّنا

نريد ما نقول

ولا نقول ما نريد».

فهل تحمل هذه الإشارةُ تلاقياً مع ما ذهب إليه بارت من أنّ اللغة سلطة تفرض علينا نظامها وتصنيفها العالم، فيصل بنا الأمر إلى أن اللغة هي التي تصوغ إرادتنا، لا العكس؟

استبق الشاعر هذا القلب في المعادلة معلّلاً حقيقته بقوله:

«كأنما الوجود واضحٌ

كحبة المطر

وقاطع كالسيف أو كالحق».

فإذا ما أعطت حبةُ المطر الوجود، عبر المشابهة العكسية، صفة الخفاء، فإنّ كلّا من السيف والحقّ، وعبر المشابهةالعكسيّة أيضاً، سيعطيان الوجود صفة المراوغة. وحين يكون الوجود

هاتان هما صفتاه: الخفاء والمراوغة، فما الذي يستطيع الشعر أن يمسك به منه؟ خفاء الوجود ومراوغته يؤدّيان إلى أن يكون القول عاجزاً عن الإمساك بما هو حقيقي. كلّ ما في مقدوره هو أن يومئ إلى ذلك الخفاء وتلك المراوغة. فهل يعني ذلك رفع مسؤولية الشعر عن عجزٍ هو في الواقع حقيقة موازية لحقيقة خفاء الوجود ومراوغته.

لا يصل بنا هذا إلى ما ذهب إليه بارت، ولكنّه إشارة إلى عدميّة وجودية تجرّ إلى عدميّة قولية جارَّةٍ لمجرورٍ بها هو الفاعل وإرادته. فهل يطرح هذا سؤالاً مرّاً عن جدوى القصيدة ؟

عنوان هذا النصّ «مجاز/ 1»، وهو من ضمن مجموعة نصوص موسومة بعنوانٍ عامٍ هو «مجاز». ويعني هذا الترتيب أنَّ الحلقة الأولى من هذه السلسلة لا تشكّل إجابة بقدر ما تشكل سؤالاً قد تتكفّل الحلقات التالية من النصوص الإجابة عنه. إنّ الشكّ بصدقيّة المجاز وفاعليته

«فهذه الرياح لا تبكي على أحد

وهذه الغيوم لا تحنو على القتيل»

هو شكّ بعدٍ واحد من أبعاد الذات، خصوصاً أنّ ذات الشاعر في النص الثاني «مجاز/ 2» ثلاثية الأبعاد.

«... وحينما جلا الغبارَ عن جبينه

عرفته

وكنت قد طردته» ()

وإذا أومأت النقاط الثلاث التي ابتدأ بها النصّ إلى أننا أمام استئناف لحديث سابق «مجاز/ 1»، وجدنا أنفسنا نراجع السؤال الذي طرحه علينا ذلك النصّ، خصوصاً أنَّ السطر الأوّل من النصّ الثاني هو كناية تشير إلى سفر فاعل (جلا). والسفر لا يكون سفراً مجانياً. إنه سفر الذات الباحثة التي أشقت الذات المستكينة.

«وكنت قد طردته

لكي أعيش وحدتي كما أشاء».

وطرد الذات الباحثة من الكينونة التي تسيطر عليها الذات المستكينة جعلت منها ذاتاً غريبة. فهل ستبقى غريبة؟

«وها هو الغريب

عاد كي يردّ لي أمانتي

وكي يعيدني إلى الرصيف

هائماً مشرّداً».

إن الإعادة، إعادة الأمانة، والمترتبة على إعادة الذات المستكينة إلى رصيف التشرّد، ليست سوى تفعيل البحث حتى لو بدا الباحث هائماً مشرّداً، وعودة الوحدة بين الذاتين هي إيذان بتجلي عمقٍ ثالثٍ لهذه الذات. هو الذات الشاعرة.

«وبيننا يقول عندليب الدار

غرائب الأشعار».

إن (غرائب الأشعار) غير متّصلة بعدميّة القول التي لوحظت في «مجاز/ 1» بأية صلة تسوّغها أو تقدّمها حقيقة مقبولة. هي إشارة إيجابية، جمالية حضرت مع عودة عمق الذات الباحثة إلى احتضان الذات المستكينة: «وكي يعيدني إلى الرصيف هائماً مشرّداً». هذه

العودة التي ألغت عدميّة القول واعادت إليه نصاعته (غرائب الأشعار). ونتساءل هنا لماذا سار محمد علي شمس الدين في مضائق القول وأهواله. هل يومئ بذلك إلى كلمة مرّة تتردّد في حلقه ولا يستسيغها جهاز النطق عنده فيكتم صوتها.وهذا ما ويوضح لنا عمق معاناة هذا الشاعر ومرارة أوجاعه.

ومهما يكن من أمر، فأن التيه والتشرّد بديلان جيّدان للإستكانة. هما خطوة إلى الإمام على درب جلجلة العرفان وهما بداية. يعني ان «غرائب الأشعار» ليست نهاية المطاف (المجاز الفاعل)، فهل سيتحوّل التيه والتشرّد إلى سيرٍ جاد؛ والوجود غير واضح ؟

«وجدتُ على حافة النهر وجهَ القمرْ
مريضاً وأصفر كالزعفرانْ
فقلت: أواسيه كي لا يغيبْ
وقلت: أسلّيه كي لا يُجنّ
وقلتُ: أحدثه بالذي بيننا».

القمر برمزيته النورانيّة العرفانيّة لم يكن على ما يرام. الوجود البهيّ المتمثّل بالقمر، والنموذجيّ بالنسبة إلى عرفانيّ كان معتكراً. أن يكون وجه القمر «مريضاً وأصفر كالزعفران» يعني أنّه يعاني من حالٍ مرضيّة صعبة. وهو بسبب هذه الوضعيّة المرضيّة معرّض أن يغيب، أو أن يُجنّ. وهل توجد وراء غيابه وجنونه حقيقة؟ ما سبب هذا الداء

«وقلت له:
يا أخي وحبيبي
سلامة عينيك
من أن يصابا بخيط من الحزن
كفيك من رجفةٍ
حين تصحو الشياطين من وكرها
والصواري تسافر عكس الزمن».

إنّ أزمة الوجود البشري ليست بسبب المأزق الذي وصل إليه العقل العلمي فحسب، ولكن بسبب حضصور النقيض (صحوة الشياطين من وكرها) و(سفر الصواري عكس الزمن) أيضاً. المأزق مضاعف بما يقدّم النورانيّة، متمثّلة بالقمر رمزاً، في أسوأ حالات بؤسها. وان يكون التيه والتشرّد شكلاً من أشكال التماسك في زمن الارتداد عن العقل العلمي، لا يعني أننا في وضعيّة صحيّة، واننا في أحسن حال. انه الحد الأدنى من التفاؤل. وحين تكون وضعيّة الوجود البشري على هذه الحال، ماذا على الشاعر أن يقول، أو أن يفعل ؟

«وحين رأيت حروفي
تدور على نفسها كالرحى
وناب الأفاعي يمزّق حتى الكفن
سكتُّ
وأدركت أني أكلم نفسي
ويضحك مني المجاز».

إنّ ظاهرة «النازلون على الريح» الذين لم يستطع راعي الغنم بصحراء تدمر أن يخبر

«عمّن اتوه من الغيب
ثم استراحوا على جلدِ ماعزهِ
قتلوا الشاةَ
ناموا وقاموا ولكنهم لم يصلّوا
حفروا فوق سجّادة الخيمة البدوية

اسماءهم بالسكاكين
اعرفهم واحداً واحداً
واعرف من أي كهف الأساطير جاءوا
واعرف آباءهم
والمياه التي اخترقت جوف اصلابهم».

إنّ هذه الظاهرة قد تجاوزت الكائن الحيّ وما بناه عبر الزمن إلى القبور في محاولة لاسدال اللون الأسود على الوجود البشري. وهذا ما جعل المسافة بين القول والمجاز (الشعرية) مسافة غير قابلة للاجتياز. فهل عدنا إلى المربع الأوّل «مجاز/ 1»، وعدنا إلى السؤال عن جدوى القصيدة؟

أننا وإن تقدّمنا خطوة إلى الأمام، فلم نعد قابعين في دائرة عدميّة القول (نريد ما نقول)، وبتنا نعرف أنّ هناك قولاً، وعلينا الوصول إلى مستواه (المجاز)، فكيف يكون ذلك؟

نصل مع «مجاز/ 4» إلى نوع من أنواع التيه الذي خفّف الشاعر من غلوائه حين استخدم بديلاً عنه كلمة (غربة). الغربة أخفّ وطأة من التيه. فالخروج من الغربة معروف الدرب مهما كان شاقاً وصعباً ومرّاً، أمّا الخروج من التيه فانه مجهول الطريق.

«تعيش غربتين:
غربة المجاز حينما يضيع في الحقيقة
وغربةَ الحقيقة التي تضيع في المجازْ
كأنّما الاعجاز أن تظلّ صامتا
وان يدير ملكَك الخدمْ».

أن يتخلّى الملك عن إدارة ملكه للخدم يعني أنه في مأزق حلُّه ليس في المدى المنظور، وان يصمت الشاعر الكبير تاركاً الشعر لمن درسوا البلاغة في «تلخيص» القزويني من دون أن يكون لهم من ثقافة العصر نصيب، يعني أنه يعاني أزمة تعوّقه عن النطق. والصمت ليس استسلاماً، ولكنه انتظار، انتظار الغريب أن يعود. فلا المجاز (الشعر) قادر على الامساك بالحقيقة التي تمثّل تيهاً بالنسبة إليه، ولا الحقيقة متملّكة قابليّة التجلّي بالمجاز الذي بات يمثل هو الآخر تيهاً بالنسبة إليها. هل يعني ذلك أننا عدنا إلى مربّع (عدميّة القول)، ام أننا قد ابتعدنا عنه خطوة إلى الأمام. إن وجود (مجاز سفر)، وإن لم يكن بالمقدور إدراكه حالياً، هو وجود إيجابي. ونعمة (الصمت) (الانتظار) تمثل خطوة إلى الأمام في هذا النفق المظلم الذي تمرّ به الثقافة البشرية في هذه المرحلة.

في «بكاء بلا طلل»:

«وصُعِّد بي نحو العلى
فسموتُ
وحين وصلتُ إلى سدرةِ المنتهى
سمعت على الشجر الطيرَ أوّابةً
بلا طللٍ دارسٍ
وهي تبكي».

إنها سدرةً المنتهى. وصلها الشاعر، فماذا بقي؟ ما الذي أبكى الطير؟ هل وصلت الثقافة البشريّة إلى مرحلة معاكسة لما كانت عليه يوم وجد طيور فريد الدين العطار الثلاثون الذي وصلوا إلى سدرة المنتهى أنهم طير واحد (السيمورغ)؟ وهل تسير البشريّة في طريق انحداري، وأزمة العقل العلمي

تتجاوز أزمة العقل المجرّد بما لا يُستطاع تجاوزه؟ ما الذي أحضر الطير يسمعها الشاعر تبكي على الشجر أوّابة؟ البكاء على طلل دارس مسوّغ وواضح الدلالة. ما معنى البكاء بلا طلل؟ هل يشير ذلك إلى عدم وجود المعشوق؟ هل ذلك هو ما أبكى الطير؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما معنى الوصول إلى سدرة المنتهى؟ هل نحن أمام مشكليّة؟

يصيخ الشاعرُ السمع إلى والده وهو يقول له:

«أنت نسيت الفكرة يا ولدي
وأضعت العبره
فالقبلة حيث توجه وجهك نحو الله
كانت ما بين اثنين يضمهما شغف الحب
وما زالت».

فيُواجه باشتعال الكشف بالعشق، والعشق بالكشف، فيرى نفسه

«صاعداً في ياء "ياسين"
إلى ميم "محمد"
...
أخذتني نشوةُ الحال قليلاً فسكرتُ
وسألت الشارب الساقي علام الانتظارْ
صُبَّها قبل طلوع الفجر، سبعاً،
واسقنيها
قبل ان يكشفنا ضوءُ النهارْ».

ومع كلّ ذلك، يبدو هذا العشق وذلك الوصال عشقاً ووصالاً منغّصين.

«سألت صاحبي، وكان هادئاً
من ذا الذي قتلهُ ؟
فقال لي: في البدءِ كان الحبُّ
أجبته: في البدءِ كان الخوف».

وإذا كان الخوف إشارة سلبيه تقدّم العشق عشقاً منغّصاً، فإن السفر الخائف من الصباح لن يكون سفراً محمولاً بنشوة حقيقيّة. قد تكون تلك النشوةُ برقاً خُلّبا.

«سألتُها عن اسمِها
فلم تُجِبْ
وحينما تراجع الضبابُ
وانجلتْ عن الكروم غيمةُ التعبْ
نظرتُ نحو الحقل لم أجدْ
سوى فزّاعة القصبْ».

فهل يخفي الخوف الذي رآه الشاعر «في البدء» فزّاعة القصب هذه. والحديث عن حب في البدء مجرّد توهّم لا حقيقة وراءه؟

يخاطب الشاعر نفسه قائلاً:

«يا أيُّها الولدُ الشّقيُّ لعلّها فوضى
ومحضُ خديعةٍ
ولعلّ شيئاً ما هنالك لم يكنْ
لا أنت
لا السفر الطويلُ
ولا القطارْ».

(لعل) التي تكرّرت مرتين لا تحمل بين برديها الشكّ وحده. هي مفعمة باليأس والاحباط. نفي الوجود (لم يكن) لا يطال السفر وأداته القطار فحسب، يطال الشاعر نفسه (لا أنت). وإذا كان الشك الديكارتي طريقاً إلى اليقين في ظل العقل المجرّد، فإن الشك عند شمس الدين إشارة قوية إلى المأزقيّة الوجوديّة، في هذه المرحلة من التاريخ البشري. وهل لنا أن نتساءل فنقول: إذا وصلت الماركسيّة إلى مأزقها مع نظرتها إلى نفسها

على أنها نهاية الفلسفة، والتفكيكية مع فوكوياما إلى نهاية التاريخ، فهل يعني أننا نعيش زمن اللعنة، أم أنّ وراء هذه الغلالة السواد نوراً قد يبزغ؟ ينتظر هذا النورُ صوغَ اسئلة المرحلة على يد مفكّرين وعوا مأزق الثقافة والوجود البشري. تلك الاسئلة التي تمثل الدليل إلى عرفان هذا الزمان.قد يتمثّل هذا العرفان في تأصيل ثقافة دينية حديثة ترتكز إلى تكريم بني آدم. فالطريق إلى الله هو طريق الانسان إلى انسانيته. وحين يكون الطريق الثاني بخير يكون الطريق الأوّل بخير أيضاً.فغاية العرفان تحقيق انسانيّة الإنسان على الأرض. وما وصل إليه سلوك شمس الدين العرفاني هو أنّ الثقافة تعيش مأزقاً خانقاً. ويعني ذلك أن عين شمس الدين هي عينُ عينِ العارف. وما كان له أن يصل إلى النشوة العظمى في ظل مأزق الثقافة الحاليّة الذي يتفرّع من مأزق العقل العلمي.

د. علي مهدي زيتون

البعد المقاوم في رواية
«حدّثيني عن الخيام» لـ فاتن المرّ

د. لينا علي زيتون

مهاد نظري

لقد قدّمت رواية "حدثيني عن الخيام" لـ فاتن المرّ الواقع الجنوبيّ في مواجهة الظلم، وهذا يعني أن للكاتبة هموماً وطنية وقومية وثقافية واجتماعية وأن رؤيتها إلى العالم رؤية مغمّسة بالحلم والألم. وهذا ما دفعها لتكون منتمية إلى المذهب الواقعي. تنحو في ما كتبته منحى الأدب الرسالي الملتزم.

فنتاجها واقعيّ يمثّل إلمامها الواضح بأهم الاتجاهات السياسية والتيارات اليساريّة التي صبغت قلقها الوطنيّ والفكريّ ورؤيتها إلى العالم تلك التي لا يمكنها أن تكون حيادية في أي حال من الأحوال، فهي تنضج في رواية "حدثيني عن الخيام" بحضور الانتماءين الاجتماعي والعقدي في بؤرة قوامها الصراع الاسرائيلي على ساحة الجنوب اللبناني.

وإذا توغلنا في صفحات الرواية، نلاحظ أننا نقف أمام مجموعة من الأسئلة: لعلّ أوّلها ماذا حمّلت الكاتبة العنوان "حدثيني عن الخيام". تحاول فاتن المر من خلال هذا العنوان الإشارة إلى ما كانت تحمله هذه البلدة من رمزيةّ وطنيّة جهاديّة مقاومة، وما تحمله من ضنك العيش في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي خصوصاً أن اسمها قد اقترن باسم سجنها الشهير الذي بناه الإسرائيليون وحرره المقاومون.

تحكي الرواية سيرة فتاتين من بلدة الخيام بدءاً من مجزرة العام 1978 وحتى التحرير العام 2000 بكل ما يحمل هذا العام من معاني الانتصار.

هناء الصحافيّة المثقّفة المقاومة وماجدة ابنة اختها التي احتضنتها بعد وفاة أمها، تهجّران من الخيام مدةً، ثم تعودان اليها في ظلّ الاحتلال، وتخرجان منها من جديد بعد أن فُضح امر عمل هناء مع المقاومة، وقتلها العميل موسى زريق.

لتعودا اليها بعد التحرير في ايار العام 2000.

ومما يجدر ذكره ان الكاتبة قد ركّزت في هذه الروايةّ بشكل قويّ على الأنثى المقاومة والأسيرة والمثقّفة والمنتصرة. هناء التي نجت من المجزرة وكان لها دورٌ رياديّ في الصحافة. وماجدة الصغيرة التي تريد تخزين الحكايات عن الخيام من ذاكرة خالتها، وسهام المعلمة الأسيرة والمقاومة،

والجدّة التي قضت في المجزرة الاسرائيلية التي بنت السرداب الاختباء به.

كلّها شخصيّات انثوية أدّت دوراً فاعلاً في احداث هذه الرواية. وهذا تعبير عن بطولة حقيقيّة صنعتها المرأة، ولولاها لما توّفر للمقاومين في الخيام سرداب للاختباء فيه بعد كلّ عمليّة كانت تجري ضدّ الاحتلال.

كتبت فاتن المرّ، ومن خلال عيون النساء مأساة الشعب الجنوبيّ، في صراعه ضدّ الاحتلال في جميع الرواية. لقدجسّدت مراحله صراع وطن ومواطنين ضدّ عدّو انتهك الحرمات ومزّق الأوصال، إنّه الصراع بين الحق والباطل، بين الكرامة والذل، بين الاخلاص والخيانة.

وباختصار، إن ما طرحته هذه الرواية قد اطلق صرخة الأرض والحب والانسان.

الشخصيّة والبعد المقاوم في رواية «حدّثيني عن الخيام»

تتعدّد معايير التميز بين الشخصيات الرئيسية والأساسية والثانوية انطلاقاً من الدور الذي تؤديه هذه الشخصية او تلك في سياق الرواية.

«فالشخصية الروائية بوصفها مكوناً مهماً في الخطاب الروائي لا يمكن النظر اليها معزولة عن عالمنا الذي وضعها فيه الروائي، وبالتالي فهي مكوّن أساسي في العامل الروائي المتخيل»[1].

وتعدّ الشخصية الروائية الرئيسة شخصية محورية، لأنها تقوم بدورٍ محوري تحيط بها مجموعة من الشخصيات الأخرى وترتبط بها وتدور في فلّكها: وهي بذلك تشكل عالماً مستقلاً بذاته، له محكي خاص به، وله أفعاله وأحداثه وشخوصه»[2].

إحتلت هناء مكان الصدارة في الرواية بوصفها مشاركة في الأحداث منذ البداية حتى النهاية أنها حاضرةٌ دائماً تقف عند كلّ مفصل من مفاصل الرواية تحدّدُ التوجه والمسار والصحافية هناء ذات رؤية نابعة من إيدولوجية وعقيدة، ومن عقلٍ مدركٍ وواعٍ لشروط الصراع القائم في المنطقة. فكلّ الأحداث التي تدور أنما تدور حولها، وكلّ تحوّلٍ في القصة لا بدّ من أن يمسّها من قريبٍ أو من بعيدٍ ويؤثر في تشكيل هوايتها.

هناء شابةٌ جميلةٌ مثقفةٌ تنتمي إلى إسرةٍ جنوبية مقاومة يعصرُ قلبها ألم الفقر والخوف. ولقد أثر العمل مع المقاومة في حياتها. تمثل ذلك بعد نجاتها في المجزرة والعذاب، وما تعرضت له في أثناء علاجها خارج البلاد.

«يعدّ بها عجزها عن التمييز في بعض الأحيان بين الذكريات التي تختفي بشكلٍ طبيعي، بفعلِ مرور الزمن وبين تلك التي محتها الإصابة في رأسها»[3].

تجلّى الهمّ المقاوم قبل إصابتها في المجزرة وتضّمنت الرواية غير إشارة إلى هذا الهم «تعمل هنا وهناك (...] هنا في الجريدة وهناك مع فريق تابع لمديرية الأثار (...] تقدّم وتساعد في كل مكان»[4].

««تصمت قليلاً، ثم تضيف: «على بعضهم أن يقف في المقدمة ويخوض

المعارك على أنواعها وعلى بعضهم الآخر أن يبقى على مسافة تسمحُ له برؤية الصورة بأكملها يفكّر بهدوء يدقّق يضيف التجربة إلى الأخرى يستخلص العبر»[5].

أدت هناء دوراً بارزاً في الإرشاد والتوجيه من خلال مقالاتها الصحافية ومن خلال مشاركتها الفعالة على الأرض.

«أهي الظروف أم الطبائع التي تفرض المواقع في المعركة».

كانت هناء دائماً في المقدّمة، سحبتها الأحداث وهذا الفوران المستمر في شرايينها نحو الخطوط الأمامية»»[6]. فإنتماؤها الوطني وضعها في مواجهة الإحتلال ودفعها إلى المقاومة البطولية التي لا تخشى الموت. لقد وعت هناء أهمية التاريخ في الصراع مع الإسرائيلي على الأرض إذ لا إنتصار من دون عقيدة ولا شعب منتصر من دون مقاومةكان عليها أن ترسم مساراً ما، لو مؤقتاً لحياتها، أرادات أن تعرف ما فاتها من الشؤون السياسته في غيابها «سألت شقيقها عن إختطاف الإمام موسى الصدر وكامب ديفيد وآثاره على معنويات كافة الفرقاء والقوات المشتركة التي يشكو الجنوبيّون من ممارساتها والشريط الحدودي، عن مجزرة إهدن مقتل طوني فرنجيه وعائلته عن الثورة في إيران، عن إغتيال علي حسن سلامة، عن عملية النورس التي جرى فيها التبادل بين جندي إسرائيلي أسير وستة وسبعين مقاوماً في عملية نهارياً التي شارك فيها واحد في أصدقاء حسين، عن سعد حداد وميليشياته المتعاملة مع إسرائيل في الجنوب المحتل والتي أطلق عليها إسم الجيش الحرّ»[7]، كلّ هذا جرى وهي مريضة قابعة في صفوف المتفرّجين ولكن ما نلاحظه أن هناك علامة شديدة الدلالة ترسم في حناياها قلقاً كبيراً على الوطن إزاء الصراع الإسرائيلي، فهي تحملُ همّ الأمة. كيف لا وجدّها سعدالله الرماح المقاوم الكبير الذي وقف في وجه الإنتداب إنه الإرث المقاوم الذي جعلها مدركة للهوّة الفاصلة بينها وبين ذلك المحتل والتي لا يمكن ردمها في تلك المرحلة إنها رؤية الكاتبة التي تختبيء وراء الشخصية الرئيسة.

«من يصدّق أننا كنا نتذمرُ من أحداث الحرب الأهلية» يبدو كل ما قاسيناه خلال تلك السنوات مجرّد نزهة بالمقارنة مع ما نعيشه اليوم، اليوم ليست حياتنا الفردية هي وحدها مهدّدة، بل وجودنا كوطن، كذاكرة، كتاريخ[8]، فالإشارة واضحة غنّ الخوف الذي يجتاح هناء خوف من إسرائيل العدو الماكر أن يحتل لبنان كلّه كما فعل في فلسطين فالذاكرة واعية والتاريخ قريب.

«في الملجأ، حين يعلو صوت القصف على الأصوات البشرية ويضيّقُ الهلع الخناق على الأعناق.

يبدأ المرء بالبحث عن سبلٍ لإقامة التحصينات الداخلية ضدّ ٍ الخوف والضعف والإنهيار، ضدّ "شعور النمل" كما تسّميه هناء، فالمرء يشعر أنه مجرّد نملة تنتظر أن تهبط عليها رجل عملاق شرس، وهي إن هربت، أو تسمّرت في مكانها غير واثقة من إمكانية النجاة»[9].

يوحي هذا التعبير بانسداد الأفق الذي يورث الإحباط الشديد في مبارزة لا تكافؤ فيها البتة يهيمن فيها المحتل الصهيوني بقوته ومدافعه على مفاصل الحياة في لبنان بينما يدرك الناس من ناحية والمقاومون من ناحية أخرى أنهم يقاتلون باللحم الحي، وبما توفر ولم يتوفر فيجعله ضعيفاً منهكاً لا قيمة له.

«كيف ستتعامل مع الحرب المستمرة وأصوات القذائف والرصاص وأخبار القتلى والجرحى". عندما تكثر الاسئلة، تنعدم إمكانية الإجابة عن أي منها. ومع ذلك كانت هناء وفي جميع الأحوال ترى بصيصاً لأمل تتعامل معه. هذا الأمل الصغير التي تربت عليه لا يمكن أن تتخلى عنه «عندما تتذكر والدتها فاطمة، يتنحى الموت جانباً. إمرأة استثنائية، من أولئك الذين يكونون في الحياة ليحدثوا فرقاً ليجروا تغيراً في مسار الأحداث ابنة المقاوم سعد الله رماح»[10].

فالأم مصدر الطمأنينة وهناء عندما تشعر بالخوف أو الخطر كانت تستحضر أمها كي تنال بعضاً من الشجاعة والقوة التي كانت تتمتع بها هذه الأم الشهمة.

إسرائيل عدوّ، إسرائيل التي غدت عنواناً للظلم قابعة كالهم فوق بلدة الخيام ومنذ افتتاح المعتقل فيها: «أصبح اسم معتقل الخيام مصدراً للخوف أو الغضب في نفس كل اللبنانيين»[11].

ذلك المعتقل الذي يقوم العدو داخله بممارسات قاهرة ضد المواطنين ممارسات تستهدف إذلال الناس. فتسليط الضوء على هذا الوضع واجب فالصراع يبدو جلياً بين رؤيتين: رؤية الاحتلال القامع القاهر للشعب اللبناني والجنوبي خاصة ورؤية المقاوم التي تشكل ردّة فعل طبيعية لاستعادة ما أخذه العدو بالقوة.

وورود الحوار في الرواية مؤشر واضح إلى أمرين يتمثل الأول بالسلطة التي يمثلها العملاء والتي تتكلم لتبلّغ، لا لتحاور.

ويتمثل الثاني بإدراك الشخصية عدم جدوى من الحوار الكلام:

«لي مستعجل الحلو؟

لم تجب وقفت تنتظر بهدوء.

سألتك لما أنت مستعجلة؟

أن تعجبك رفقتنا؟

لم تجب رمقته بنظرات متفحصة.

هل أنت مستعجلة لأن عليك أن تؤدي عملاً ما؟

أن تكتبي مقالاً مثلاً؟..

لم أفهم...

بل تفهمين يا سارية

أفهم إذا أنك قرأت مقالاتي ...

قرأت المقال الأخير بالتحديد وذلك الذي لم يتسن لك أن ترسليه.

هل أعجبك؟

تتحاذقين هذا يعجبني أنت في مأزق كبير ...»[12].

فـموسى زريق ليس العميل الوحيدن هناك العشرات من السفلة الشبيهين به، فهناء حين تفكر بالإسرائيليين وعملائهم يبرز وجهه أمامها. فله خصوصية جعلته رمزاً لكل العملاء المعتدين. «موسى زريق

يمثل كل أعدائي يحشد كل المخاوف التي قد تتحول أشباحاً تطاردين إن لم او أجهلها»[13].

البرنامج السردي في رواية «حدثيني عن الخيام»

يلحظ القارىء المتمعّن ان حضور الشخصيات كان لافتاً في الرواية والأدوار التي أدتها كانت متوافقة مع حضورها في تسلسل الأحداث وتناميها. لقد حرصت الروائية على نسج علاقات متنوعة متعددة بين الشخصيات وسأكتفي ببرنامج شخصية هناء.

العامل الموضوع هو تحرير الأرض ولقدجسّدت رواية "حدثيني عن الخيام" الوطنية الجارفة التي دفعت هناء إلى أن تسلك طريق الكفاح والنضال بعد أن ضاق صدرها بمعاناة القهر والإعتداءات المتتالية على أرضها وشعبها ودخول الجيش الإسرائيلي لبنان حتى وصل إلى بيروت. فلم تتهاون هناء بقضية المقاومة التي ورثتها عن أهلها فجميع افراد البيت ينضوون تحت لواء المقاومة يقاتلون ويدافعون عن وطنهم، وهذا ما عرّضهم للإصابة غير مرة. وإذا كان الأمر كذلك، فكيف تعاملت هناء مع موضوع رغبتها؟

لا شكّ في أن الدافع الأساسي لرغبتها هو القيام بدورها الوطني لتحرير الأرض من هلال مهنتها بصفتها صحفية تنقل الأخبار وتكون في المقدمة: «لم ترضَ بالبقاء في بيروت وبقيت تقوم برحلاتها المكوكية بين بيروت والجنوب على الرغم من الوضع الخطر وتحذيرات الجميع بالتزام مكان واحد تحقيقاً لنسبة التعرض لمكروه ما في هذا البلد الذي اعتراه الجنون، تعمل هنا وهناك (...] وتقوم وتساعد في كل مكان».

كانت هناء ترى بصدق مع نفسها أن فائدة التنقل بين بيروت والجنوب يصب في مصلحة لبنان، وكانت الذاكرة عاملاً مشجعاً على المضيء فيهذا العمل فإسرائيل ماكرة وظالمة وتفعل اي شيء. فالعامل الموضوع لدى هناء قد تأثر بغير وجه من وجوه الصراع، والروح الوطنية التي تحيا داخل هناء باتت تئن من وطأة احتمال الظلم. رفضت كل اشكال الاضطهاد خصوصاً بعد عودتها إلى بلدة الخيام المحتلة. كانت ترى العملاء يسرحون ويمرحون، كما كانت غطرسة الاسرائيلي داخل بيروت وخارجها. الحرب تشغل كل مساحات التفكير لا تترك المجال مفتوحاً لمشاغل غريبة عنها: «واليوم هي خارجة من الملجأ برفقة ماجدة برز أمامها همّ جديد ناطور المبنى أبو أحمد الذي كان يبالغ دائماً في ابداء اللطف والاهتمام إلى درجة حوّلته في نظر هناك إلى مخلوق لزج، أبو أحمد ارتدى بزّة عسكرية إسرائيلية وراح يتمخطر جيئة وذهاباً أمام سكان المبنى المذهولين، أبو أحمد عميل اسرائيلي»[14]. فهذه التطورات المتلاحقة جعلتها تضيق ذرعاً بما حولها.

«عندما بدأت ماجدة تتلكم على العودة، قبل بضعة أشهر لم يتبادر إلى ذهن هناء سوى فكرة واحدة، كيف سيسعها النظر إلى وجوه العملاء، ومنهم من شارك في قتل والدتها وجدّتها»[15].

«هل تعتقدين أن الإسرائيلي سيتركونكما تنعمان بحياة هادئة وأنتما من عائلة تمتهن المقاومة، منذ أن كان الاحتلال»[16].

يعني كل ذلك أن العامل المرسل اليه هو الوطن حين يصير حراً بعد إلغاء الاحتلال ومنع استغلال الانسان للإنسان، وينعكس ذلك إيجابياً على الأمة حين يقوى لبنان تقوى به أمته، وحين يكون العامل المرسل إليه على هذه الصورة يصح العامل الذات أوّل من يدفع الثمن وآخر من يستفيد.

وإذا كان المستفيد من موضوع الرغبة واضحاً محدداً وبهذا القدر فإن العامل المرسل غير ذلك تشكل الحياة التي عاشتها هناء في بيت جنوبي مقاوم الدافع الأول للاتجاه نحو ذلك الموضوع. فقد وجدت نفسها وجميع أفراد عائلتها فريسة للتعب والشقاء والخوف والمقاومة. يقف قبالتهم العملاء ليمثلوا كل مظاهر القوة من ناحية والخيانة من ناحية أخرى، مدعومون من السلطة هناك في الخيام التي لم تكن أكثر من أداة قتل وقمع موجهة ضد الجنوبيين العزّل، وحضور الظلم في حياة الانسان قد لا يعني حضوراً للعمل على إزالته، لا بد من أن يعضده الوعي بالمظلومية وهذا ما توافر لـ هناء، إنها ثقافة المقاومة التي تربت عليها ورضعتها مع الحليب، قاوم جدّها الانتداب وزرع في نفوس الابناء بذرة الرفض والمقاومة. ويعني ذلك ان رفض الخيانة والاحتلال والتطبيع دافع لا بد منه.

«"والبطاقة الحمراء" وسيلة تعذيب أخرى لحملهم على الرحيل، أم مشروع للتطبيع يستبدلون به بطاقة الهوية اللبنانية فيصبح لهم كيان خاص داخل الشريط الحدودي»[17].

يعني كل ذلك أن العامل المرسل معقداً يبدأ باستشعار الظلم والاحتلال والوعي بهما لينتهي بالمشاهدات والقرائن اليت تدل عليه وهذا ما حدث لهناء بوصفها ابنة لتلك القرية الجنوبية المحتلة التي عاشت ظروف حساسة.

«تلك الحرب التي لا تنتهي، تطاردهم إلى أقصى زوايا حياتهم، تلاحقهم في نشرات الاخبار (...] الحرب هناك، في ما اصبح بلداً آخر والحرب ايضاً هنان حرب مع العملاء، الذين يمارسون ما يشبه الانتقام اليومي من الأهالي يقتحمون المنازل لتفتيشها ايقظوا ماجدة وخالتها مرتين في الليل لتفتيش منزلهما يوجهون الإهانات لأحد السكان، فتطأطىء البلدة كلها رأسها خجلاً»[18]. هذا ما فتح عين الشباب المقاوم في تلك المرحلة فسعوا جاهدين للقضاء على العدو فزرع كل ذلك في نفس هناء الرغبة الجامحة في مقاومة الظلم والقضاء عليه.

ورغبة بهذا الحجم وذلك التطلع تستقطب حولها مجموعة من ممثلي العامل المستجد كما تثير في وجهها مجموعة من ممثلي العامل المناوىء، إن موضوع نجالح ثورة شعبية تطيح بالعدو هو موضوع استثنائي وممثلو العامل المساعد لتحقيق هذه الرغبة متعددو الوجوه والأبعاد بعضها جمعي وبعضها فردي، وبعضها ثقافي. فالظلم واجتلال الأرض عاملان أساسيان في تجميع أولئك المغتصبة

أرضهم وحقِهم وكرامتهم، وفي اعطائهم ما يليه التصدي للمحتل الظالم إذا ما أتيحت لهم الظروف المناسبة ولا تكون الظروف مناسبة إلا بوجود مقاومين مناضلين أمثال هناء وبديع وحسين وروبير سرغان وعلي ديب الطالب وسهام المدرّسة وخالد علوان فمن نذروا أنفسهم للدفاع عن ارضهم ودحر العدو. «بعد اسبوع من الرابع والعشرين بلغهم خبر حلَّ عليهم كالعيد شاب يدعى خالد علوان، لا يحتمل رؤية الجنود الإسرائيليين وهم يسرحون ويمرحون في شوارع العاصمة، ويخرج مسدسه ويطلق النار على اثنين من الضباط في مقهى الوينبي في شارع الحمراءثم يختفي بين الحشود»[19].

«وفي اليوم نفسه، وصلهم خبر غريب عن شاب في الرابعة عشرة من عمره يقف في صاحة صيدا امام الجامع العمري ويطلق النار على دورية إسرائيلية وقتل ضابطاً وجرح ثلاثة جنود قبل ان يستشهد كان اسمه نزيه قبرصلي»[20].

فهؤلاء لا يمثلون أجيالاً من الثائرين. هذه الأجيال التي ستقودجموع الناس الثائرة القابعة تحت أسر العدو الظالم ومن العوامل المساعدة أيضاً عمليات المقاومة التي لم تهدأ حتى دُحر العدو من بيروت أولاً ومن الجنوب ثانياً «بقيت الأيام تتدحرج هبوطاً نحو قعرٍ أسود حتى السابع عشر من شهر أيلول، حيث أعلنت ولادة "جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية" بعدها بدأت عمليات المقاومة ضد القوات الاسرائيلية»[21]، «وفي التفاصيل، تأكد الخبر أن الإسرائيليون ينسحبون من بيروت»[22].

هذا الانتصار الكبير كان الصرخة الشجاعة بوجه الظالم المستبد فزادت عمليات المقاومة حتى دحرت إسرائيل وتركت عملائها الخائنين قال أحدهم هو يركض إلى جانب ماجدة «الاسرائيليون أغلقوا الحدود ومنعوا العملاء من اللحاق بهم»[23].

ولا يبقى العامل المساعد في حدود الجمعي وحده ولكنه يتعداه إلى الثقافي والفردي فثقافة هناء المقاومة هي التي دفعتها لمساعدة المقاومين وإرسال المقالات من داخل البلدة الخيام إلى الجريدة لنشر ما يحدث داخل هذه البلدة من سرقة وقمع والعبث بكرامات الناس الابرياء. "أما هنا فقد تفرغت بعد عودة شكر الله إلى كنف والدته لمهمتها التالية، كانت قد كلمت وديع عن رغبتها في كشف ما تحيكه قوات الاحتلال في الخفاء ضد المواقع الاثرية»[24].

لم تكتف هناء بهذا القدر من المساعدة، بل تعدّته إلى جعل سرداتب بيتها مخبأً للثوار المقاومين بعد إنجازهم عملياتهم الجريئة ضد العدو. «بقول سعادة أن أي شخص يدق بابك يعرّف عن نفسه على أنه قريبك وسيم أيوب تقودينه مباشرة إلى السرداب وتبقيه هناك حتى يأتيك شخص آخر يعرّف عن نفسه على أنه صديق وسيم أيوب فيؤمن له وسيلة للفرار»[25].

فإن العامل المساعد وبممثليه قائم على التكامل الذي يضمن نجاحاً واضحاً

للمشروع، فهل سيتم ذلك.

أما ممثلو العامل المناوىء فمتعددو الوجوه والأبعاد أيضاً، وهم أولئك الذين يمتلكون ضد الجنوبيين السلاح والقوة والسلطة ويأتي على رأس هؤلاء العدو الإسرائيلي والعملاء المتمثلون بالجيش الحر وقائده سعد حداد هؤلاء الذين يمارسون النهب المنظم لثروات الوطن من آثار ومياه، كما يمارسون الامتهان لكرامتنا وأرضنا.

«راح وديع يحمل إليها معلومات أذهلتها وتفاصيل مخيفة عن المخططات الاسرائيلية التي تنفذ بسرية تامة بينما البلد مشغول بأخبار الاعتقالات والموت والحرب الأهلية»[26].

وأن يصبح الثائر المقاوم الجنوبي بين مطرقة إسرائيل وسندان جيش لبنان الجنوبي المتمثل بالعملاء، يعني أنه قد اصبح بين عاملين مناوئين قويين يتصديان للتغيير ويحاولان إجهاضه: «والدها اليوم مسؤول في الإدارة المدنية التي يشكلها الإسرائيليون يعني هو عميل»[27].

فدور هؤلاء العملاء دور مناهض لطل أشكال المقاومة لا يقتصر فقط على التحريض ضد الشبان والتجسس عليهم لنقل المعلومات للعدو، بل تعدى ذلك لاستفزاز الناس وخصوصاً هناء حين حاول موسى زريق أن يبتزها مقابل المقال الذي سرقه من بيتها.

«رفع في وجهها المغلّف الذي كان يحتوي على المقال الذي كتبته في الليلة السابقة لا بد من أنه وجده البارحة وأخفاه عن الجنود الموجين اللتفتيش».

«ما هذه العبارات الفصيحة التي تزين مقالاتك مثل "قدسية المقاومة"[28] "أبطال النصر الآتي" العدو الغاصب»[29].

لقد أرجعت هذا الصباح مقالات سارية القديمة ما فيها قد يؤدي بلك السجن في إسرائيل لقد تعدد ممثلو العامل المناوىء الذي كان شديد الفاعلية تلك الفاعلية التي لم تمنع الرواية من ان تبشر بالانتصار.

إحصاء الشخصيات:

تعددت الشخصيات في رواية "حدثيني عن الخيام" وتنوعت خصوصاً أنها تعبير عن قضية الواقع الاجتماعي التي ارتسمت في قالب القضايا الانسانية ولقد حاولت التقاط الواقع الاجتماعي والإنساني والمقاوم، ضد الاحتلال، ولئن تنوعت الشخصيات إلا أنها بقيت ضمن نطاق المقاومة والعمليات الإستشهادية التي أذلّت العدو ودفعته للخروج مهزوماً من لبنان.

أدت بعض هذه الشخصيات دوراً فاعلاً وأدت أخرى دوراً هامشياً، وذلك كله وفاق رؤية الكاتبة التي وظفت هذه الشخصيات لتقدم رؤيتها إلى موضوع الاحتلال الإسرائيلي.

هوية الشخصيات في رواية "حدثيني عن الخيام"

من سمات الرواية الناجحة إظهار عناية المؤلف بالشخصية وهي على ورقيتها «تمثل اهمية قصوى في هذا الحس الأدبي»[30]. وقد حرصت الكاتبة على حشد مجموعة كبيرة من الشخصيات

التي تفاوتت أدوارها، وذلك بحسب ما تمتلك من أبعاد.

وللشخصية الروائية ثلاث جوانب منها «الجانب الداخلي يمثل الأحوال النفسية والجانب الاجتماعي يشمل المركز الذي تشغله الشخصية، والجانب الخارجي الذي يمثل المظهر والسلوك الخارجي»[31].

شخصية هناء:

قدمت الرواية هدية متكاملة لهناء، والهوية الجسدية والنفسية، والاجتماعية والثقافية والسياسية.

الهوية الجسدية: يلحظ القارىء في الصفحات الأولى للرواية ان هناء شابة ساحرة، فهي تمتلك بشرة مائلة إلى السمرة، وشعراً كستنائياً قصيراً، جسدها رياضي ممتلىء، ولقد أصبح في وجهها ندبة تقطع وجنيتها وجبينها إثر تعرضها للإصابة خلال الحرب «وثقت بك بسرعة عندما مددت يدك للمصافحة ثابتة، جسدك الرياضي الممتلىء كان يمنح شعوراً بالإرتياح كذلك نظرتك الصريحة»[32]، «أنا أفكر أنني لم أحب يوماً هذه البشرة المائلة إلى السمرة والشعر الكستنائي القصير»[33].

ولقد أسهم ما قدمته الرواية عن جسد هناء في إضفاء الحياة على هذه الشخصية، وهذا ما أوحى لنان أننا أمام إنسان واقعي بكل ما للكلمة من معنى.

الهوية النفسية:

تجلّت عند هناء جملة من الصفات النفسية التي أدت دوراً مهماً في خدمة الغرض الروائي، ولقد كان لهذه الصفات دور في مساعدة هناء على تحولها.

ولهذه الحال حيز واضح عند هناء، فهي المقاومة التي عانت بعد نجاتها من المجزرة العذاب والتعب. وهذا ما أحدث في نفسها تغيراً عميقاً نلمسه من هذا الكلام «تحسست الندبة في وجهها، هي اعتادت أن تتقبلها، راقبتها طويلاً في المرآة حتى باتت أليفة، لكن هل سيجفل الآخرون لرؤيتها تقطع وجنتيها وجبينها»[34].

فالكثير من الناس يصابون بالوهن والتراجع أمام أول صدمة قاسية يتلقونها، لكن هذا الوهن لم يدم طويلاً. فهي ابنة عائلة قاومت وقدّمت التضحيات، وهذا ما أعاد اليها ثقتها بنفسها وعادت تزاول عملها للكشف عن بشاعة الاحتلال وبشاعة الظلم الذي يمارس بحق أبناء جلدتهامن خلال نشر تلك الأخبار في مقالاتها الصحافية، وهذا طبيعي في شخصية عايشت الحرب منذ 1975 حتى عام التحرير العام 2000.

الهوية الاجتماعية:

لا تختلف هوية هناء الاجتماعية عن هوية أبناء الجنوب بشكل عام فهي تنتمي إلى عائلة مكافحة نشأت في كنف والدتها بعد زن استشهد والدها وهي صغيرة على أيدي العدو ومن بعدها استشهدت الأم والجدة العام 1982، وتهجرت من بلدتها غير مرة. أحبت ناجي الذي كان بعمر الخمسين، ومن ثم تزوجت من وديع في سن ناضجة وانجبت منه ولدين، ووديع هذا كان قد التحق بالمقاومة بعد تعرفه

على هناء، فتأثر بها وبمواقفها المقاومة، فهي تنتمي إلى مجتمع المقاومة، «تستعيد بحنين اللحظة الجميلة حين اخبره الطبيب في المستشفى انه تجاوز مرحلة الخطر فما كان منه إلا أن استدار نحوها وسالها أتتزوجينني؟»[35].

فـ هناء فتاة مستقيمة لا تحسن المواربة ولا أحد يشك في صدقها ورسوخ إيمانها بقضية الإنسان والوطن والأمة، لم تنسى الجنوب وهي تؤدي دورها الريادي في قلب بلدتها الخيام في الجنوب اللبناني.

الهوية الثقافية:

يجدُ القارىء في هذه الرواية أن هناء إمرأة فهيمة ومثقفة تدرك المعنى الحقيقي لمفهوم الانسان والانسانية، فهي صحافية ناشطة، لا تخشى الموت نجدها دائماً في المقدمة تأتي بأفكار جديدة تبشر بالتغيير لدى القراء: «كنت معجباً بحماستك وبالفكرة التي أطلقتها حول تحويل مسار الجريدة الإنتقائي النخبوي إلى مسار يضع المعلومات المعقدة والقضايا البعيدة في متناول كل القراء، بل قلت أن واحداً من أهدافنا يجب أن يكون تحويل القارىء إلى مشارك في صناعة الخبر كما في الراي»[36]. لقد حاولت من خلال مهنتها أن تحقق طموحها بتحرير الأرض وإلحاق الهزيمة بالعدو، فدرايتها المفصلة بالتواريخ المهمة من بداية الحرب العام 1975 وتوالي الأحداث، اجتياح 1978 للجنوب اللبناني، والاجتياح الثاني 1982، العمليات الاستشهادية التي تعتبرها هناء أنها ترد الروح إلى موطنها، اتفاق الطائف ونهاية الحرب الأهلية 1993، ومجزرة قانا، كلها اشارات دالة على الثقافة التي تتمتع بها هذه الشخصية، ثقافة المقاومة، ثقافة النصر والعداء لإسرائيل.

الهوية السياسية:

تشكل السمة السياسية، السمة الأساسية التي تعطي هناء طابعها الرئيسي وتتحكم بسائر سماتها فتسمها بميسمها، إن عداءها لاسرائيل عداء مستحكم، ومتجذرة من أعماق شخصيتها يعود إلى زمن الطفولة وما أدركته من بشاعات السلوك الصهيوني حيال العرب، كما يبدو ان هناء على وعي بطبيعة هذا العدو الذي قتل والدها واحتل أرضها، وتأتي مواقفها السياسية لترسم المعلم الأساسي الذي يعطي هويتها طابعها الأساسي نتعرف إليه من خلال الحوار بين هناء ووديع: «يطرح عليها من وقت إلى آخر أسئلة مضحكة: "هل سبق لك أن حملت السلاح وقاتلت؟" ماذا تتوقعين أن يحصل؟ هل سيتمكنون من هزيمة إسرائيل واستعادة فلسطين.. ؟[37]، كانت تعلم أن الإسرائيليين وعملاء هم حولوا البلدة حقل رماية وتدريب بعد تهجيز أهلها»[38]. وكانت تمضي أيامها ونصف لياليها في ترقب أخبار المقاومة وعملياتها[39]. فهي تحس أن حياتها نافعة في مسار تحرير الأرض والناس، وأن لم تشترك في القتال الفعلي.

الخاتمــة

إن رواية فاتن المر الموسومة بعنوان "حدثيني عن الخيام" تحمل دلالات

مكثفة تضج بالصراعية الهائلة بين قطبي الاحتلال الإسرائيلي من جهة والشعب اللبناني من جهة أخرى.

كما تتناول هذه الرواية شخصيات متنوعة تتراوح بين المقاوم والعميل وتركز على الألم والخوف والاستشهاد والمقاومة وصولاً إلى الانتصار.

ومن الجدير بالذكرن أن هذه الرواية منتمية إلى الأدب الواقعي كما أشرنا، ارادت المؤلفة من خلالها فضح الواقع غير الإنساني الذي يسود لبنان في ظل الإحتلال وذلك من أجل خلق مناخات ثقافية مساعدة على نجاح الثورة الاجتماعية والسياسية.

د. لينا علي زيتون

الهوامــش

(1) محمد معتصم، بنية السرد الغربي (في مساءلة الواقع الى سؤال المصير، ص 121.

(2) م.ن.ص 121.

(3) حدثين عن الخيام، فاتن المز، ص 40.

(4) م.ن، ص 13.

(5) م.ن، ص 13.

(6) حديثني عن الخيام، فاتن المر، ص14.

(7) حدثيني عن الخيام، فاتن المر، ص 59.

(8) م.ن، ص 63.

(9) م.ن.ص 63.

(10) حدثيني عن الخيام، مرجع سابق، ص 44.

(11) حدثيني عن الخيام ص 268.

(12) د. فاتن المر، ص 213.

(13) م.ن. ص 225.

(14) حدثيني عن الخيام، ص 90.

(15) م.ن. ص 133.

(16) م.ن. ص 113.

(17) م.ن. فاتن المر، 203.

(18) م.ن.ص 151.

(19) فاتن المر، ص 109.

(20) م.ن. 154.

(21) م.ن 108.

(22) م.ن. ص 110.

(23) م.ن. ص 277.

(24) حدثيني عن الخيام، ص 275.

(25) م.ن. ص 172.

(26) م.ن. ص 131.

(27) م.ن. 131.

(28) م.ن. ص 212.

(29) م.ن. ص 215.

(30) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 103.

(31) حسين القباني، من كتابة القصة، بيروت، دار الجيل، 1979، ص 70.

(32) حدثيني عن الخيالم، مرجع سابق، ص 12.

(33) م.ن. ص 11.

(34) حدثيني عن الخيام، ص 39.

(35) حدثيني عن الخيام، فاتن المر، ص 11.

(36) حدثيني عن الخيام، فاتن المر، ص 11.

(37) حدثيني عن الخيام، ص 101.

(38) م.ن. ص 122.

(39) حدثيني عن الخيام، ص 136.

المرأةُ في شعرِ أنسي الحاج
دراسة نفسية أسلوبية

د. عائشة شكر

المقدّمة

وكما أنّ لانهاية للشّعر، فلانهاية لدراسته، كونه كالحياة قابلاً لتعدّد القراءات ومنها النفسيّة، والخضوع لمعاييرها، وإذا عدّ بعضهم هذه الدّراسة مؤشّراً على الشّاعر نفسه؛ لأنّ حضوره أو غيابه عن النّصّ هو حضور، فإنّ فرويد أكّد أنّ الإنسان لا يمكن أن ينفصل عمّا يقوله، لأنّ اللاّشعور يحكم عليه أن يكرّر ماضياً لا يتذكّره، وأن يأخذ كذكريات ما لن يتكرّر في شكله الأوّل[1].

فالنّفس البشريّة المأخوذة بذاتها وبتجربتها تأبى إلاّ أن تظهر في النّصّ لحظة استحضار الحياة ووضعها في كلمات وجمل، لذا من الضّروريّ أن نتعلّم كيف ننصت إليها عندما تتمظهر في النّصّ، لتقول ما تود قوله وإن جاءت مقنعة بكلماتٍ أخرى.

وإذا كانت الكلمات المتداولة عندما تجمع بطريقة معيّنة تكتسب سلطة الإيحاء باللاّمتوقّع بالمجهول، صار لزاماً علينا حسب الصّيغة الدريديّة أن لا نثق بالمقولات الّتي تتشكّل قاعدتها الأساسيّة وفق اللّغة، والنّحو، والقواعد، أو شبه الحضور الّذي ما فتئت تصفعنا به. حتّى نبقى متحفّزين للإستماع إلى ما لا يمكن قراءته، إلى الصّمت، إلى الحياة الّتي لا لغة فيها[2]. لذا يُقال إنّ النّصّ هو قراءته أو تأويله، فليس الكاتب وحده الذي يكتب النّصّ إنّما يشاركه المتلقّي أيضاً في كتابته، لأنّ الأوّل مطالب بإعادة كتابة العالم، وتسميته من جديد، وعلى القارئ الجيّد فهم تلك الكتابة أو التسمية.

فاللّغة تتّسم بالانغلاق وللمتلقّي الحقّ في تشريحها والكشف عن جمالها واستبطان معطياتها الّتي تتكاتف فيما بينها، لتتحوّل إلى قيمة جماليّة رفيعة. فهي ذات قيمة أسلوبيّة عالية، وتستمدّ قيماً جديدة متحوّلة من النّصّ والموقف والبيئة ومن طبيعة اللّغة الّتي تنتمي إليها، وفي إطار العناصر المكوّنة لها والعلاقات التي تربط بينها. فالأسلوب واقعة فكريّة، وما ترتيب الألفاظ إلاّ بمقتضى علاقة الحدث الفكريّ مع اللّغة، وليس التّماسك بين المفردات لإنتاج الدّلالة هو الإبداع، بل مظهر هذا الإبداع[3].

فكيف تجلّى الإبداع في كتابات شاعرنا أنسي الحاج؟ وكيف رتّب الألفاظ ليعيد كتابة عالمه المترع بالحبّ؟ وهل نطقت قصائده بالمسكوت عنه؟ وكيف تبدّت المرأة في شعره؟

العلاقة بين الأنا والوجود عند أنسي الحاج إشكاليّة، تشي بذلك قصيدته الحبلى بكلّ أشياء الغياب، وعالمه الفنتازي الحالم بامرأة يخلق بوساطتها جمالاً شعريّاً استثنائيّاً، وعملاً تحريريّاً على الصّعيد الفنّيّ والفكريّ، يخرج بوساطته من اللّغة، ليرتقي بها إلى مستوى الكشف عن الذّات وأسرار الوجود، ويمتلئ هذا الخروج بالتّغيّرات المفاجئة والتّوتّرات، بحيث تبدو القصيدة متقطّعة ومجزّأة وصادمة، كأنّها تواكب حركة النّفس في قلقها وتعطّشها ونزوعها نحو المطلق.

وقد عدّ أحد الروّاد المؤسّسين الّذين خلّصوا اللّغة العربيّة من ترهّلها وميوعتها وجنوحها إلى الإنشاء والإطالة. إذ فخّخ الشّعريّة القديمة بالديناميت القاتل والماحق، وقوّض الأسس الموروثة الجماليّة وخضّها بعنف توليداً لما تختزنه من احتمالات جديدة وخيالات غير موطوءة[4]. فالقصيدة عنده توتّر واقتصاد في جميع وسائل التّعبير تستبيح كلّ المحرّمات لتحرّر الشّاعر، ولها شروط ثلاثة: الإيجاز، والتّوهّج، والمجّانيّة[5].

وإذا كان الشّاعر قد كتب الكثير من المجموعات الشّعرية إلاّ أنّ هذه الدّراسة معنيّة بقصائد كتبت في ديوان «لن» المُهدى إلى زوجه في العام 1960 وديوان «الوليمة» الصّادر في العام 1994 الّذي جاء بعد انقطاع شعريّ دام أكثر من عشر سنوات لتبيّن الفارق الّذي طرأ على صورة المرأة عنده.

استطاع الحاج في قصائده أن يبني عالماً غنيّاً بالدّلالات الموحية قدّمته شاعراً مميّزاً شكّلت المرأة أحد أركانه الأساسيّة، إذ ساعدته على أن يخرج من نظام القمع اللّغويّ، والتحرّر للكشف عن أعماق الذّات والوجود. فبدت كتابته كأنّها فيض من المشاعر والتّوتّرات يتغيّر شكل القصيدة بتغيّرها، ولكنّها تبقى قابضة على لحظة توق إلى امرأة وجودها يوازي الحياة، والابتعاد عنها يساوي الموت.

هكذا وضعنا نصّه في عالم المرأة، محتفياً بها، لاغياً المسافات بينها وبين الله، وبين الواقع والغيب، فليس عنده كما يبدو رهان إلاّ هي، لكي يلملم أجزاءه المبعثرة، ويتماسك ويكون على اتّصال مع الله والعالم.

هذه الرّؤية للمرأة، بوصفها شيفرة لأسرار الإنسان والكون، تدفعنا إلى ولوج عالم الحاج الشّعريّ، لنكتشف فضاءه، قراءة وتأويلاً، ونكتنه أسراره النّفسيّة.

وكما نعلم أنّ التّحليل النّفسيّ عمليّة تفكيكيّة، تقتضي وجود كلّيّة تأليفيّة يعمل الباحث على ردّها إلى أجزائها، وهي تالياً عمليّة ارتداديّة غايتها أن يعقل الباحث سبب ظهور كلّ عنصر أو فعل من عناصر

الظّاهرة المكوّنة للكلّيّة، ولأنّ التابع هو النّفسيّ، فإنّ المقصود به مجموعة النّظريّات الّتي صاغها فرويد، وطوّرها أدلر ويونغ بعد خروجهما عليه، فضلاً عن تفسيرات تلك النّظريّات وتفرّعاتها، بما يعني أنّ الحقيقة المتوخّاة هنا من العمليّة التّحليليّة هي السببيّة النّفسيّة الّتي كانت وراء الظّاهرات الّتي شكّلت كلّيّة المنتج الفنّيّ الأدبيّ[6]. فالتّحليل النّفسيّ مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالذّات المتكلّمة لكونها طاحونة الكلام، فهي لا تتوقّف عن تصدير الكلام المعبّر عن الذّات في صيغ متطوّرة، مبنيّة على استراتيجيّة كلاميّة لا سيّما إذا تبيّن أنّ اللاّوعي الذي نعمل على تأويله لا يكشف عن نفسه إلاّ عبر الإفصاح اللّغويّ؛ لأنّه في الأساس مركّب تركيبة لغويّة. فالعارض ينحلّ لغزه عبر الإفصاح اللّغويّ؛ لأنّه عقدة كلاميّة تكوّنت وحاكت نواتها المرضيّة. ويستشهد لاكان بـ فرويد عندما تطرّق إلى نظريّة الكبت بأنّ الانفعالات العاطفيّة تجد طريقها إلى التفريغ بوساطة النّقلة. والكبت يطال في الدرجة الأولى التّسمية الحقيقيّة لهذه الإنفعالات أي الدالّ الّذي يدلّ عليها لأنّه ممثّل للمدلول، وهو منفصل عن المعنى المستخرج. فالمدلول بنظر لاكان بمثابة المكبوت لايفتأ أن يعود ويبرّر وجوده بالعديد من الدوال الّتي تكوّن حلقات السلسلة عبر الإستعارات والمجازات[7].

كما نحتاج إلى المنهج الأسلوبيّ البنيويّ الّذي يرتكز على نقطتين: أوّلهما الاعتقاد بالوجود المؤثّر لكلّ كلمة في إنتاج الدّلالة العامّة للنّصّ، والثّانية الانطلاق من التركيب فيما بينها من فعل إضاءة واستضاءة، وتحييد للدّلالة لنكون أمام شبكة مكثّفة من العلاقات[8]. فدراسة الأدبيّة في مكوّناتها الكلاميّة والشّكليّة، توجّب عدّ النّصّ بنية كلّيّة ذات قوانين تحكم نظامها، وتدرس هذه القوانين، بوصفها عناصر تحكمها علاقات، تحقّق لها نظامها وتشكّل بنيتها الكّليّة[9]. هذا كلّه بغية إلقاء الضّوء على العمليّة الإبداعيّة في النّصّ وربطها بجزئها النّفسيّ لتتوضّح العلاقة بينهما.

ولا ننسى أنّ اللّغويّين والبلاغيّين العرب حَرِصوا على الجمال وفتّشوا عنه في الجملة النّحويّة واللّغوية، وجعلوا الكلمة أساسه وأصله، وهفت نفوسهم إليه عند المتكلّم والمخاطب، وأدركوا أنّ وراءه يكمن معنى وهدف، لذا بحثوا في الأثر النّحويّ فانتهوا إلى علم المعاني الّذي أشار إليه عبد القاهر الجرجاني الّذي استطاع أن يربط بدقّة بين الصّورة والدّلالة في الجملة قبل جاكبسون وبارت، ودريدا[10]. وهذا ما انطلق منه فرويد الّذي ردّ هذه الظّواهر إلى لا شعور النّص. فهي تمثّل الإنجاز المتنكّر لرغبة منسيّة، كما ركّز لاكان على القواعد الّتي تقوم عليها اللّغة باعتبارها ظاهرة بنيويّة تخضع لقواعد محدّدة تتحكّم باستعمالها. وإذا كانت الدّراسة معنيّة بالجانب النّفسيّ إلاّ أنّ الجانب اللّغويّ يعدّ ركيزةً

لا يمكن الاستغناء عنها في أيّ دراسةٍ لما لها من أهمّيّة في الكشف عن مكنونات النّصّ وصاحبه. وسنبدأ بتقديم المرأة من وجهة نظر علم النّفس، ثمّ ننتقل إلى دراسة المرأة عند أنسي الحاج.

I. المرأة في علم النّفس

يقرّ معظم المشتغلين بعلم النّفس أنّ علاقة الطّفل بأمّه هي بمثابة حجر الزّاوية في تكوين شخصيّته، إذ أجمعوا على أنّ هذه العلاقة ركيزة أساسيّة في النموّ الاجتماعيّ والانفعاليّ للطفل؛ لأنّ تأثيرها يفوق تأثير أيّة علاقة أخرى[11].

فالأمّ بمنزلة عالم الطفل الأوّل قبل الولادة وبعدها، والانفصال عنها مصدر قلق كبير، حتّى أنّ بعض المحلّلين يعيدون علاقة الطّفل بأمّه إلى مرحلة ما قبل الميلاد إذ يعدّون صدمة الميلاد أساس القلق الّذي يشعر به الفرد في مقتبل حياته؛ لأنّه انفصال عن مأوى الحبّ والأمن الطمأنينة. وهذا الانفصال تتجدّد آثاره كلّما ابتعدنا عن الأمّ بحسب درجة الحرمان والغياب الكلّيّ أو الجزئيّ.

فـ فرويد كان يلجأ دائماً إلى ماضي الفرد لفهم السّلوك الحاضر، وأدلر يعود إلى الطّفولة ليحدّد الأهداف التي اصطنعها الفرد نتيجة لموقفه الطفليّ. فالطّفل يتلقّى العناية من الأم لإكفاء حاجته، ولكن ما بعد هذا الإكفاء يطلب الحبّ، ومن هنا يبدأ التعلّق بها والميل إليها ويصطدم بمحرّمات وموانع تقتضي كبت ميوله.

وتحليل العلاقة مع الأمّ لا يقتضي الاستقصاء عن الحبّ المكبوت، بل على العكس، فحبّ الأم هو دليل صحّة، وبرهان على تسوية العلاقات الأوديبيّة شرط أن يكون قد تجرّد هذا الشّعور من محتواه الجنسيّ. فالعلاقة مع الأم إذا كانت لاتزال مرتبطة بالعقدة الأوديبيّة فهي ليست أكثر من هوام. فالّذين يمارسون التّحليل النّفسيّ يعرفون أنّ وراء أيّ امرأة يحبّونها شيئاً ما يذكر بالأم الّتي تكون الرغبة فيها محرّمة. وهذا ما ينعكس في العلاقة العشقيّة[12]، الّتي هي علاقة نرجسيّة تستمد جذورها من الصّورة الأولى الّتي بقيت طيّ الكبت عندما تهيّأ للطفل أنّه موضوع متمّم للأمّ.

وإذا عدنا إلى التّحليل الفرويدي لوجدناه تحليلاً جنسيّاً مبنيّاً على اعتقاد أنّ علاقة الأم والابن علاقة جنسيّة بالضّرورة، فهو يعتقد أنّ الحلم أو العصاب تسبّبه رغبة جنسيّة مكبوتة[13]، تتدخّل في علاقات الطّفل العاطفيّة اللاّحقة. ويستند علم النّفس إلى التعلّق بالأمّ لتفسير الانفعال والألم والحرمان، إذ يعدّ تبعيّة الرجل للمرأة الحبيبة، تعود بجذورها إلى مرحلة الطّفولة، أيّ العلاقة مع الأم، وهي رغبة موجودة ولكن يتمّ كبتها وتحويلها إلى موضوع آخر. وبحسب لاكان وراء كلّ حبّ يوجد موضوع الحبّ الأوّل أيّ حبّ الأم، فالحبيبة تخفي دائماً في ظلالها موضوع هذا الحبّ/ الأم.

ويرى المحلّلون النّفسيّون أنّ اندفاعة الهوى الجارفة عند الفنّان أو الأديب نحو المرأة/ الحبيبة ترتبط بالفقر أو الحرمان العاطفيّ. ومع بداية المراهقة، تتحرّك وترافق الإنسان طوال حياته، فيتعلّق تعلّقاً مجنوناً بالحبيبة، لأنّه يسقط عليها رغباته بالحبّ والحنان[14].

فأيّ نصّ إبداعيّ مبنيّ على غياب، لأنّه يحمل أثر الآخر الّذي سكننا أو يهجس بالآخر الذي لم يحضر[15] ونظلّ نفتّش عنه انطلاقاً من نقصنا، لكن هذه الدوافع يمكن التّسامي بها عن طريق المناشط الفنّيّة والجماليّة المختلفة وإطلاق سراح الطّاقة الحيويّة التي توقّف نموّها عند مرحلة معيّنة للاستفادة من هذه الطاقة في الحياة السويّة[16]. وهكذا تؤكّد عمليّة التّسامي أنه يمكن إشباع النّزوة الجنسيّة بوساطة موضوعات بديلة غير جنسيّة كالأدب[17].

ولأنّ الشّاعر كالطفل الجزوع متى كان بعيداً عن الحبيبة، فإنّ طفولته تزيد من رغبته في النّكوص إلى المرحلة الطّفليّة الّتي تألف الأجزاء المشتهاة لأنّ فيها ما يسدّ جوع الغرائز[18]. والثّورة والانفعال والرّفض هي سمات لسلوك الأطفال لكنّها أحياناً قد لا تغادر سلوك الإنسان في مراهقته ورشده لكونه يبقى مرتبطاً بالمرأة/ الأمّ[19]، فأيّ اضطراب في علاقته بها، أو نقص في إشباع حاجاته في المراحل المبكرة يؤدّي إلى اضطراب في شخصيّته. وهذا ما يؤثّر في مراحل حياته كلّها إذ يظلّ يفتّش عن اللّجّة الأنثويّة الأموميّة الّتي تشكّل أنموذج الهبوط والعودة إلى ينابيع السّعادة الأولى[20].

II. المرأة عند أنسي الحاج

تتحدّد فرادة القصيدة بمدى ما تكشف عن الإنسان أو الوجود، وبمدى ما تعد بالمستقبل. والكشف الشّعريّ الحقيقيّ هو الكشف عن الصّراع بين ما وقع وما لم يقع بعد[21]. والإبداع هو دخول في المجهول لا في المعلم، فأن نبدع يعني أن نخرج ممّا كتبناه، من مسافة لحظة مضت، لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي[22].

وأن تكتب شعراً حديثاً يعني أن تمتلك عقلاً كونيّاً قادراً على اختراق القوالب والتنميطات الجاهزة لصوغ ممكنات كونيّة لا نهائيّة توائم بين الحبّ والتأمّل، بين العاطفيّ والعقليّ، بين الفلسفيّ والانسيابية الحلميّة. ولا شكّ في أنّ الحبّ يوفّر الإمكان لتجاوز أشكال الوجود، ففيه يلتقي الكائن بحقيقته، وعلّته عند سبينوزا ليس الجمال وحده، إنّما الحرّيّة الباطنيّة[23].

وقديماً رأى أفلاطون أنّ كل واحد منّا يبحث عن نصفه الأصلي ليتخلّص من عقاب التشطير الّذي أصدره الإله زيوس **Zeus** بعد أن كانت أسطورة أندروجينا أيّ الانصهار هي السّائدة. فكلّ واحد منّا لا يكون كلاً إلاّ بقدر ما هو جزء من شخص آخر يحبّه.

أمّا الحبّ عند أنسي الحاج فمبدأ فعاليّة، يمازج بوساطته بين الأنا والآخر والمحسوس واللاّمحسوس، والمرئيّ واللاّمرئيّ، والباطن والطّبيعة. فهو منطلق ثورته اللّغويّة الشّعريّة، إذ إنّ امرأة حياته تحوّلت إلى علّة وجوده، فراح يتّخذها منطلقاً لتأمّلاته متجاوزاً بها الوجود الظّاهر بمستوياته ومراتبه، كالعارف الّذي يتلقّى عن ربّه من تجلّيه على قلبه، إذ يصبح القلب هو المجلى المعرفيّ، والخيال مرآة عاكسة لما في القلب[24].

وإذا كان فرويد قد تجاوز مقولات الإبداع والآلام والواقع الاجتماعيّ؛ ليجعل اللاّشعور الشّخصيّ المصدر الحقيقيّ للإبداع، إذ إنّ المبدعات الفنّيّة الكبرى تعبير عن مكوّنات الطّفولة ودوافعها الملحّة، وتنفيس عن رغبات كبتت فعوّضت في غرض أدنى بغرض أسمى، يصبح لزاماً علينا الانطلاق من قصائد الحاج، لدراسة المكبوتات النّفسيّة الّتي تجسّدت على شكل صور لغويّة حاملة لمكوّنات لاشعوريّة.

فما هي المكبوتات النّفسيّة الكامنة وراء احتفاء أنسي الحاج بامرأة مثاليّة جعل حبّها سامياً وأبديّاً كالألوهة، وطريق خلاص كالعبادة؟ وهل كان هذا الحبّ تعويضاً عن رغبات أساسيّة ظلّت بلا ارتواء بسبب عوائق داخليّة وخارجيّة خصوصاً أنّه فقد والدته وهو في السّابعة من عمره وهو الّذي صرّح أنّه لم يحبّ إلاّ ما فيه من امرأة ولم يرَ المسيح إلاّ من خلال امرأة؟!!

وما الّذي حدا به إلى أن يهدي زوجه كتاباً شعريّاً متوتّراً «لن» يعدّ بمثابة إعلان ثورة وانقلاب في عالم الشّعر؟ كتاب يُحْدِثُ لُبساً لغويّاً يُهدى لامرأة، يخاطبها في قصائد واضعاً فيها مفهوم التّعبير والنّظام التّنسيقيّ التّقليديّ للكلمات على الحياد، لتكون هي النّظام، فتأتي مجرّدة من كلّ العلائق الموروثة، ومن كلّ الإضافات، شفّافة، بسيطة بقدر ما هي معقّدة، عميقة، مغلقة، مكتفية بها، عالمها متوتّر، تستبيح كلّ المحرّمات لتبقي الأعراف الشّعريّة على الحياد، وتسطع بنور الحبّ الحقيقي الّذي يجلي النّفس، ويكون طريق خلاص. الإهداء «إلى زوجتي» ترك كلمة «زوجتي» وحدها تعبّر عن عالم رجل لم يحضر إلاّ من خلال ضمير المتكلّم (ي) لتحتلّ هي المساحة الأكبر، في الإهداء وفي الدّيوان الّذي عكس تقطّعاً في الأنفاس، وسيطرة عالم المرأة بكلّ معطياته، الّتي بوساطتها راح الشّاعر يتحرّر، وهو الّذي صرّح أنّ الشّاعر حاجته إلى الحرّية تفوق حاجة أيّ كان[25].

يقول في قصيدة «قواطع»:

«لحظة ألجئك إلى حبّي أقلب اللّحظة.
في وجهها الآخر أتّسع، أستريح.
لوجهها الآخر فجوة
أقعد فيها لأبدأ».

يبدأ الشّاعر قصيدته بظرف الزّمان «لحظة» الّذي يشير إلى وقت قصير بمقدار لحظ العين، ويطوّعه فيجعله لمحة من الوعي قادرة على خلق انطباعات جديدة. فالظّرف «لحظة» يستوعب المظروف

«اللّجوء» و«ألجأ الشّخص»: حماه من مكروه، عصمه وحصّنه. ولايكون إلاّ بسبب خوف أو اضّطهاد يعاني منه الأوّل. عندها يكون الفعل «ألجئك» موقفاً يتّخذه الشّاعر ممّا تعاني منه الحبيبة، وعلاقة حبّ تقدّم ما هو نقيض للحال الأولى الّتي تطوي لحظة اللّجوء «أقلب اللّحظة». فلهذه اللّحظة وجه آخر، نقيض للوجه الأوّل، فيه يتّسع الشّاعر ويستريح. فتصبح اللّحظة زمناً مكتظّاً بالوعود، والتّجدّد، والارتياح ومعبّأة بما هو إيجابي، وطريقاً للعشق موصلاً إلى التحقّق الإنسانيّ. فالزّمن الّذي تستغرقه اللّحظة حيّز مبارك بالنّسبة إلى الشّاعر، لأنّه مفضٍ إلى مناخ مؤاتٍ للحياة، يشهد خروج الشّاعر من مرحلة إحباط قبل أن تسترجعه اللّحظة إلى الحياة نفسها، والتّحرّر الكامل من ثقلها.

هكذا استطاع الشّاعر أن يحوّل مصطلح اللّحظة من معناه اللّغويّ إلى معنى فلسفيّ وجوديّ عن طريق الموازنة الّتي أقامها ومفادها أنّ اللّحظة علّة وجود الحبيبة، والحبيبة علّة وجود الذّات.

لكنّ الشّاعر يمتلك قرار وجوده وتجدّده عبر الفعل «ألجئ» لكونه الفاعل لهذا الفعل الّذي يؤدّي دوراً بنائيّاً يعزّز امتلاك الشّاعر لذاته. فهو مرتبط باليقظة إذ يرينا من خلال «اللّجوء» عودة ضميره إلى التّوهّج، وإن حضر الضمير (كِ) فبوصفه الأضعف؛ لأنّه بقي غير فاعلٍ إلاّ من خلال حضوره وتأثيره في الضّمير الأوّل (الغائب أنا) العائد إلى الشّاعر، إذ وضعه في طريقه إلى مرحلة التشكّل الأخيرة.

فظرف الزّمان «لحظة» إذاً جاء معبّأ بالإيجابيّة إذ صار حيّزاً للّجوء والحبّ، وإرهاصاً بالولادة والتجدّد. والفعل «ألجىء» صار معه صيغة للتحوّل ولأسطرة الحبّ، إذ يعني موقفاً رافضاً للفراق المفضي إلى الموت. هذا ما يعكسه أيضاً الفعلان «أتّسع» و«أستريح» الّلذان أتيا ليؤكّدا أنّ آليّة عمل اللّجوء الّتي نحت بالحبّ إلى دائرة المقدّس الّذي يجترح المعجزات بلحظة نورانيّة شكّلت مناخاً للأفعال المباركة الدالّة على الامتلاء والتفاؤل والأمان. وإذا كان تعبير الوجه الآخر قد تكرّر مرّتين، فلأنّه رسالة تومئ إلى أنّ المطلوب من الحبّ أمر غير عاديّ متناقض مع ما يعجز الوجه الأوّل عن تقديمه.

فالوجه الآخر يقدّم عدا الفعلين «أتّسع» و «أستريح»، المكان «فجوة»، وهو مكان يضعه الشّاعر في السّيرورة الزّمنيّة التي قبض عليها، لتصبح علامة قويّة التّعبير عن القدرة العجائبيّة للحبّ، تأتي متكافئة مع المناخات المتحوّلة المسيطرة على القصيدة.

فالمكان تحيّز من الزمان لحظة، ليشيدا حالاً من السّكر، تحمل سرّ الإنسان والكون، وتنقل الإنسان إلى مستوى آخر من الوجود لا يوصف، إذ يخرج الشّاعر من ذاته، ليدخل أعمق وأبعد منها كالصّوفيّ الّذي تدفعه تجربته إلى ممارسة الأقاصي، وإلى العمل على تحويل الجسد نفسه إلى مدّ حركيّ «أتّسع،

أستريح». فقد أُبطل هنا فعل الحواس، والعقل، من أجل أن يبلغ الشّاعر المجهول واللاّمتناهي، وهذا ما أخذ به رامبو والسورياليّون[26].

فالفجوة/ المكان كينونة مغلقة لايدخلها الشّاعر إلاّ بقدر ما يحقّق من حبّ. يقعد فيها ليبدأ وكأنّها منطلق للخروج إلى الكون إذ يصير الحبّ بحسب هذه التّجربة تفتّحاً مستمرّاً، والذّات حركة دائمة في اتّجاه الآخر والذّات، ولا تسافر هذه الذّات في اتّجاه كينونتها العميقة إلاّ بقدر ما تسافر في اتجاه الآخر وكينونته. ففي الآخر تجد الذّات حضورها الأكمل[27]. فالأنا مثل الحبّ تجدّد مستمرّ وخلق جديد «أبدأ». ولا يخفى علينا أنّ الأماكن كلّما ضاقت كانت أكثر قرباً وطمأنينة للنّفس، إذ يتشكّل فيها تناظر بين الجسد والكون الفسيح، لذا كانت المغاور منطلقاً للتأمّل والتّواصل مع إله الكون. فهي تسمح للإنسان بأن يستعيد طمأنينة الحياة الأولى وحميمتها. ففجوة ببعدها الأنطولوجي تذكر برحم الأمّ، حيث يغلّف الدفء الوجود، ويعضد هذا البعد الفعل «أقعد» بما يحمل من استرخاء بعد وقوف، وطمأنينة بعد قلق، في هذه الفجوة الّتي تذكر إلى حدّ بعيد بالطفولة الأولى المحميّة داخل الأم والتي لا نزال نحنّ إليها أبداً؛ لأنّها طفولة حيّة داخلنا، مرتبطة بالوجود الهنيء قبل أن يلقى بنا إلى هذا العالم.

فالفجوة بملامحها الأموميّة، ليست سوى المكان الذي تحدس به الرّوح «لتبدأ» حياة جديدة لها القدرة على اختراق الحجب للوصول إلى المعرفة الحقّة الّتي لا تتحقّق إلاّ بهذا الإسراء الرّوحيّ الّذي يتجدّد مع كلّ لحظة للجوء العاطفيّ، وكأنّها رحلة برزخيّة تنتهي إلى الاتّصال بالخيال المطلق، وتتمّ بآلة من نفس المصدر وهي قوّة الخيال الإنسانيّ[28]. فهل نحن أمام نظريّة العود الأبديّ لـ نيتشه الّتي تعد الزّمن دائرة تعيد نفسها بلا توقّف، وأنّ كلّ لحظة هي أبديّة تتكرّر مرّات لامتناهية وعلى هذا المنوال يعيد الوجود نفسه إلى ما لا نهاية، لذا نرى لحظات الشّاعر متكرّرة تعيد وجوده في كلّ مرّة؟!! أم أنّنا أمام نظريّة كانط الّتي تقول إنّ الزمن ليس سوى صورة الحسّ الدّاخليّ أو صورة الحدس المحض لدينا تجاه أنفسنا وحالتنا الدّاخليّة؟! فالنّفس شيء يجب تكوينه وترميمه من لحظة إلى أخرى بحسب سارتر الّذي قال إنّ القلق يأتي من اكتشافي أنني كنفس غير مستقرّة وغير ثابتة مع الزّمن، ومن ألاّ أجد نفسي في المستقبل.

يقول الشّاعر في قصيدة «على ظِفرك إلى ضعفي»:

«أنتظر وصرير عظامي
ما من مقعد أشدّ تحطّماً
أودّ لو أبكي لأنّكِ سافرتِ.
أطفر للعتبة وأنادي:
أحبّكِ! تحبّني،
يردّ الضّحك».

يطالعنا في بداية النّصّ الفعل المضارع «أنتظر» الّذي يدلّ على الحال وهو فعل متعدٍّ عدل الشاعر عن ذكر مفعوله ليحضره مقروناً بصرير العظام، فكانت

تلك إشارة على شدّة شوقه للتنفيس عن شحناته النّفسيّة بأسرع طريقة بغية التّأثير في القارئ. وقد أشاع مناخاً من الإحباط لكونه عبّر عن قساوة ذلك الانتظار من دون أن يشي بانفراج. ففعل المضارع «أنتظر» الّذي أتى مصحوباً بكلّ هذا الإحباط امتدّ تأثيره ليطال القصيدة بأكملها، وجيّر بقيّة الأفعال المضارعة لصالح مناخه الإحباطي في ظلّ غياب الأفعال التي تشيع جوّاً من التّفاؤل، وإن كان فعل الانتظار يحمل أحياناً في طيّاته بذور الأمل.

والصّرير صوت حكّ الشّيء، وصوت العظام حين يحكّ بعضها بعضاً، ولا يكون هذا إلاّ إذا كان الجسم تحت تأثير ما هو قاسٍ. وصرير العظام وسيلة الجسم للتّعبير عن مرض أو قهر أو تأثّر. وقد عبّر هنا عن موقف الجسم بعامّة من هذا الفراق المرّ، وعن حاجته إلى الآخر الّذي يتماسك به. والواو «المعيّة» الّتي رافقته قلّصت المسافة بين الانتظار والصّرير إلى حدّها الأدنى. ويجوز أن تكون الواو «حاليّة»، تخلع على الشّاعر ما يقدّمه صرير العظام من دليل على المرض والتّأثير الشّديد، فتبيّن حالته المشبعة بكلّ ألوان الإحباط والحزن. فالاحتمالان قائمان ويدلاّن على عمق رؤية الشّاعر الّتي ارتقت بالكلام الشّعريّ ليعبّر بشعريّة خاصّة عن أشياء الوجود، ويرسم درب الحبّ بلغة اخترعها بنفسه، لتصبح الحبيبة هي المرجع الوحيد للتّموضع النّفسيّ والجسديّ في الموضع الصحيح.

فالشّاعر لا وجود له خارج الحبيبة فهي الأصل، إذ إنّ الحبّ الحقيقيّ قوامه الأعماق وليس القشور، يمحي المسافة بين الداخل والخارج، ليطلق العنان للجسد كي يعبّر بوساطة ارتعاشة الأطراف عن وجد فاض، كالصّوفيّ الذي لم تسعفه لغة التواصل القسريّة في التعبير عن شدّة الإحساس بالحبّ، فراح يعبّر بالجسد.

وينتقل الشّاعر من خلال انزياحاته ليماهي بينه وبين المقعد، فينتقل إلى جملةٍ إسميّة تشكّل ظاهرةً أسلوبيّة «ما من مقعدٍ أشدّ تحطّماً» ترمز إلى طقسٍ يعيشه الشّاعر من خلال تقديم الجسد المحطّم أضحية على مذبح الحبّ، فيماهي بين الجسد والمقعد وبين الذّات والموضوع.

إنّ علّة تحطّم الشّاعر غياب الحبيبة، والعلاقة بينه وبين المقعد علاقة متلائمة؛ لكونه فقد كلّ مقوّمات الحياة، ما أدّى إلى تشييئه. واسم التفضيل «أشدّ» هو الإشارة التي رجّحت كفّة تحطّم الشّاعر، وبيّنت بلوغه حالاً شديدة أسوأ من حال المقعد في التحطّم. وهي وإن أقامت التّشابه إلاّ أنها لم تنفِ التغاير بين الشّاعر وأشياء العالم. فهل نحن أمام عودة إلى عالم التركيب المادّيّ لتأويل هذا الوجود والعبور إلى باطنه لكون كلّ شيء يشير إلى زوال الإنسان، وكأنّنا أمام وحدة الوجود؟! وهذا ما يبرّر تشييء الشّاعر وسقوط هويّته، فكأنّه الغريب عن إنسانيّته حتى يستعيد ذاته ومركزيّته في الكون بوساطة الحبيبة/ الذّات.

ونستذكر هنا سبينوزا الذي شبّه الإنسان بالحجر وعدّه حلقة من السلسلة الكونيّة السببيّة الكاملة الشّاملة التي لايملك فيها شيئاً من أمره. فالإنسان جزء من الطّبيعة وليس له دلالة خاصّة ولا يختلف عن بقيّة الأجزاء؛ لأنّه خاضع لقوانينها خضوع الأشياء الأخرى، لذا إنّ البحث في الإنسان يكون شبيهاً بالبحث في الأجسام المادّيّة، وتفكيك الأشياء الأخرى بما في ذلك الإنسان؛ لتصبح كلّها أجساماً وخطوطاً ومسطّحات ومعادلات رياضيّة وذرّات وأرقاماً. ومن هنا حتميّة المنهج الهندسيّ واللّغة الهندسيّة التي توصل إلى وحدة الوجود المادّيّة عنده.

هذه اللّغة توضح نظرة الشّاعر إلى الوجود المتشيّئ الّذي ينظر إلى العالم والإنسان بوصفهما أعياناً ثابتة في العدم. فعندما ينوب المقعد عن الإنسان أو يتماهى معه، يأخذنا هذا المشهد إلى زوال الإنسان وموته، وإلى الوجوديّة ومقولاتها.

«أودّ لو أبكي لأنّكِ سافرتِ. أطفر للعتبة وأنادي».

يتابع الشّاعر هنا مع أفعال المضارعة ليشكّل كل فعل إضافة نوعيّة تكشف عن حاله. فإذا بنا أمام الفعل «أبكي»، الّذي يخفّف من حدّته الفعل «أودّ» الّذي سبق «لو» المصدريّة، وهي ليست التي يمتنع بها الشيء لامتناع غيره، لأنّها تصرف الفعل المضارع إلى الماضي «أبكي» ولا تحتاج إلى جواب بحسب بعض النّحاة. فهي هنا حرف تمنٍّ يطلب المحال أو البعيد المرام.

وهذا يعني أنّ الشّاعر لم يبكِ عند سفرها، أو أنّه ودّ لو كان البكاء على السّفر؛ لكنّ البكاء حصل لأسبابٍ أخرى، وهذا احتمال يصبح عندها الفعل «سافرتِ» مفتوحاً على كلّ احتمالات الغياب ومنها الموت، وتاء المخاطبة التي لم تحدّد المرأة المخاطبة، تختفي خلفها الحبيبة أو الأم. ويأتي الفعل «أطفر» ليعلن موقفاً من هذا الغياب، يقدّم الشّاعر متوتّراً، غير قادر على الثّبات، إذ لم يعد البيت أو المكان الموجود فيه تجسيداً للمأوى أو الأحلام الجميلة، إنّما تقاطب مع نفسه ليصبح كالمنفى. وهذا ما يناقض الصّورة التقليديّة للبيت. إذ يعدّ حسب باشلار محميّة دافئة فسيحة، وعندما يناقض صفاته الطّبيعيّة يصبح «الطّفر» وثبةً مسرعة تدلّ على عدم القدرة على التحمّل، وتصبح «العتبة» وسيلة خلاص كونها منطلقاً للتعبير. وهذا ما يشير إلى كينونة تشعر بالغربة، أو بحال سكر، فتنطلق معبّرة عمّا طاف بها من شوق إلى غائب. هذه الطريق المحفوفة بالعذاب والآلام، كأنّها الطريق إلى الله، إذ إنّها طريق الوجد نفسه التي تتأجّج النّار في أعماق من يسلكها. وهذا ليس بمستغربٍ، فكثير من الباحثين ربطوا بين الشّطح والحركة؛ لأنّ السّكر الرّوحيّ يولد حالاً من الغياب عن الوعي والجسد، وتتمّ به المكاشفة في هيئة هاتف يأذن للروح أن يحلّ دورها مكان دوره، فتتحدّث على لسانه ويعلن أنّه يبادلها حبّاً بحبّ، وأنّ الإنّيّة قد رُفعت بينهما فصارا شيئاً واحداً[29].

والشّاعر الذي يعلن موقفاً «أحبّكِ» تأتيه الإجابة «تحبّني» على لسان الضحك، وهذا لا يشير إلى استغراب بقدر ما يدلّ على سخرية وعدم ثقة بالحبّ في هذا العالم الأرضيّ، فالإنعتاق الّذي يريده لم يحقّقه الفعل «أطفر» في الوقت الرّاهن، فالانفصال ما زال قائماً بين ما يريده وما يعيشه، والتّواصل مع الحبّ المرغوب به غير متوفّر في الوقت الحالي. وهذا التّناقض يشيع جوّاً من اليأس والسّوداويّة سببه القلق من غياب الحبيبة، وهو قلق متأصّل في نفسه، مصدره فقدان الوالدة، وصداه الواضح في القصيدة، كأنّه نوع من الطّفولة المثبتة على صدر الأمّ، ينتج عنه قلق الهجر **(angoisse d'abandon)** المعهود لدى الأطفال الذّائبين في عوالم أمّهاتهم[30]. وقد عرّف بعض المحلّلين النّفسيّين الشّعور بالحبّ بأنّه البحث الواعي عن شيء نفتقده، والعثور اللاّواعي غالباً على شيء سبق أن عرفناه[31].

ولا شكّ في أنّ اليأس الكامن وراء الكلمات إشارة إلى كآبة نفسيّة، والتّعبير عنها بوساطة هذا العالم الشّعريّ يولّد نوعاً من الارتياح. فالشّعور هنا لا يُضاف إلى الصّورة إنّما هو الصّورة[32] التي تصبح وظيفتها تفريغ الشّحنات العاطفيّة، والكشف عن الحال النّفسيّة.

وإذا كنّا نشعر أنّ لغة الحاج مجنونة ومجزّأة وخارجة على القواعد، فإنّ العودة إلى «لاكان» ربّما يفسّر هذا الأمر إذ عدّ لغة الإنسان دليل هويّته، فكلّما كانت متماسكة ومنطقيّة، تكون دليلاً على تماسكٍ نفسيّ داخليّ، وعلى تخطٍّ للمرحلة الأوديبيّة. فاللّغة هي الذّات نفسها، وانعكاس لأمزجتها ودواخلها، وكلّ لغة غريبة أو مجزّأة تدلّ على تيه أو تجزّؤ نفسيّ بحاجة إلى تماسك ولملمة أجزائه. وهذا يؤمنه الفنتازم أي الحلم الذي قد يكون في أحيانٍ كثيرة مدخلاً إلى عالم الكتابة والإبداع، إذ يتحوّل الحلم نفسه إلى حقيقة واقعة.

هكذا نرى أنّ أنسي الحاج في ديوانه المهدى إلى زوجه، خاطب امرأة لم تحضر إلاّ من خلال تاء المخاطبة (تِ) فهل حقّاً كانت زوجه هي المقصودة بهذا الضّمير؟ أم أنّه كان يقصد من ورائها امرأة أخرى أي والدته الّتي كان حبّها يعادل الحياة، وفقدانها شكّل له صدمة حرمته عاطفة كان بأمسّ الحاجة إليها، وحضناً ظلّ يفتقده، فأتت «التاء» تجسيداً لهذا الحضن الّذي أوى إليه، وصار يصبو دائماً إلى حبيبة تمثّل امتداداً له، وتسكّن الإضطراب الناشئ من فقدانه، وتمنحه دفء الحضور، وتماسكاً من نكوص يشدّه دائماً إلى زمن الفردوس المفقود.

ننتقل إلى ديوان «الوليمة» الّذي أصدره الشّاعر في العام 1994 بعد انقطاع دام عشرين سنة، ومن الملاحظ أنّ هذا الدّيوان أتى من دون إهداء. فهل أراد الشّاعر وليمة شعريّةً غنيّة بالحبّ موجّهة إلى النّساء كلّهم؟ خصوصاً أنّ

الوليمة في المعاجم العربيّة تعني «كلّ طعام وُضع لعرس أو غيره، والوَلْمُ تمام الشيء واجتماعه، وأَوْلَمَ الرجل إذا اجتمع خلْقُه وعَقلُه»[33]. فهل انتظر عشرين عاماً ليلملم نفسه ويولم هذا الدّيوان فيعبّر فيه عن قلقه وتغرّبه ورعبه القاتل من الموت ومن أشياء الحياة، ولينفي استطاعته أن يعيش من دون الآخر/ المرأة إذ نراه يقول: «يخسر الإنسان قطعة منه عندما يفقد إنساناً قريباً، وهذا أثّر فيّ كطفل، فقدتُ في هذا الإنسان (أمّي) الحنان والحماية». وهذا جرّه إلى نوع من الانطوائيّة، والحنوّ على الذّات؛ لكنّه حنوّ لا يستطيع أن ينجيه من خوفه ومن هواجسه، لذلك كان بحاجة إلى الآخر/ المرأة؛ لكي يتماسك، وبحاجة إلى الشِّعر لكي يجد نفسه، ويكون حاضراً، وبحاجة إلى أن يحطّم لكي يولد من جديد؟! إنّه عطش إلى الحبّ الذي ظلّ بلا ارتواء، فراح يسقي نساء العالم حناناً علّه يرتشف ما نقصه منه للتّعويض.

يقول في قصيدة «كلّ قصيدة، كلّ حبّ»:

«كلّ قصيدة هي بداية الشّعر.
كلّ حبّ هو بداية السّماء
تجذّري فيّ أنّا الرّيح.
اجعليني تراباً.
سأعذّبك كما يعذّب الرّيح الشّجر
وتمتصّينني كما يمتصُّ الشَّجرُ التّراب».

يعتمد الشّاعر الجمل الفعليّة المصدّرة بفعل أمر في هذه القصيدة «تجذّري» وهو فعل طلبي استعلائي، ملزم، لما يحمله الأمر من دلالة بشكلٍ عام. وهو مسند للفاعل «الياء» العائدة إلى الحبيبة التي تبدو خاضعة، مسلوبة القرار وإن كانت المسند إليه. ففعل الأمر هو طلب الفعل من آمر ينظر لنفسه على أنّه أعلى منزلة ممّن يخاطبه، سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا[34]. لذا ظهرت الحبيبة غير مكتملة الحضور في النّصّ، وكأنّها مجرّد متلقّية للأوامر، تتصرّف بوحي من الشّاعر، الذي اختصر حضورها فلم تظهر إلاّ عبر ضمير (الياء) الّذي يمكن أن يكون لأيّ امرأة وليس لامرأة معيّنة، ما يشير إلى هيمنة ذكوريّة تجعل المرأة رهينة رؤيتها، وحاضرة بالقدر الّذي يناسبها.

وإذا كان الفعل «تجذّري» الدّال على أصل كلّ شيء، خصوصاً على جذور النّبات، إذ يتشعّب بالأرض ليحصل على غذائه[35] حسب المعجم الوسيط، وقد يأتي بمعنى استأصل، فإنّنا نفهم من هذا التجذّر إكساب العلاقة قوّة ومتانة. فالشّاعر هو الرّيح التي لا تستكين، حاملة معها القلق والقوّة، والتمرّد، والتّغيير، والضياع، وإن كانت معرّفة بأل الجنسيّة فذلك لاستغراق خصائصها جميعها، إذ اجتمعت فيها صفات الرّيح كلّها حتى بما تحمل من تاريخ تدميري تحويلي، فهي هنا ستتحوّل إلى تراب أي إلى واقع. إنه من تراب لا يفصله إلاّ لكي يصله، لذا يظهر هذا الالتحام الطّبيعي الإنسانيّ، بين الرجل والمرأة اللّذين يمثّلان الأب والأم؛

لأنّها صورة الالتحام الروحانيّ التّكوينيّ بين العقل الأوّل والنّفس الكلّية.

فالمرأة يعطيها الشّاعر هويّة العنصر الكثيف مع ما تحكيه أساطير الأقدمين من توأمة بين الأرض/ التراب والمرأة، ليتجه بها اتجاهاً فلسفيّاً جدليّاً، مفاده أن التضادّ أساس الحبّ كما جاء في المانويّة، والكثيف واللّطيف أساسا الوجود الذي ينبثق عن البسيط الأزلي، والشّجرة هي ثمرة هذه المعاناة في التّضاد تتمظهر في نسق النّظام بعد مخاضها مع الرّيح لتعبّر عن العلاقة بين المادّة والرّوح، بين الشّاهد الحيّ الذي يتسامى فوق التّراب، والغيب المتواري في الآفاق الرّحبة غير المنظورة للمدرك الحسّي. فالرّيح أم الروح في مفهوم الأعراب قديماً. كما أنّ لهذا المفهوم أرومة فلسفيّة على اعتبار أنّ الهواء والتّراب نصفا العناصر الأربعة التي تناولها الفلاسفة الإغريق ما قبل سقراط ذلك أنّ بعضهم عدّ الهواء العنصر الأوّل الذي يعود إليه وجود العالم؛ لأنّه أكثر شفافيّة من العناصر الأخرى. فهل اتّخذ الشّاعر صفة الرّيح التّي تحتوي الشّجرة الذّاهبة جذورها في التراب ليؤكّد أسبقيّة أو مركزيّة الرجل في الوجود كما جاء في التوراة؟! أم أنّها جسر لاتّصال الإنسان بخالقه؟!

يمكن أن نفهم الصّورة من حيث أنّها نتاج علاقة بين المؤثّر والمؤثّر فيه (الرجل/ الريح/ الروح)، أمّا المؤثّر فيه فـ(المرأة/ الطبيعة) لتتوالد اللاّنهاية من هذا الجدل المتكامل بين الغيب والكشف، والصّورة والمعنى، والقرب والبعد[36]. كما له دلالة دينيّة في الأديان السماويّة ومن آياته أن خلقكم من تراب ثمّ إذا أنتم بشر تنشرون﴾[37]. ولا بدّ من أن نشير هنا إلى أنّ فعلي الأمر (تجذّري) و(اجعليني) لا يعنيان أنّ الحدث قد تمّ لأنّ الطلب شيء، ووقوع الحدث شيء آخر حسب النحويّين، إنّ هذه الأفعال تشي بمكنونات الشّاعر وأمانيه في أن يتحوّل إلى تراب عصي على الفناء، حافل بكلّ أسباب الحياة على نحو ما، إذ يعود جزءاً من الأرض. هذا ما يعزّز انتماءه إلى أجداده إذ يكون امتداداً لروحهم ولروح والدته التي فقدها. أفليس الإنسان من التراب وإلى التراب يعود؟

والشّاعر الذي يعوّل على التراب أكثر من الرّيح التي يتقمّص هويّتها، يبحث عن حليف له ليأخذ هويّته، فيتماهى به في مواجهة تأزّمه. ولا ننسى أنّ الطبيعة هي الأم الحنون، وعلاقتنا بالأرض علاقة كينونة وصيرورة، إنّها النشأة الأولى والدّهشة الأخيرة[38]. ويوجّه الشّاعر الكلام إلى حبيبته «سأعذّبك كما تعذّب الرّيح الشّجر» فالفعل المضارع «سأعذّبك» هنا يعلن عمّا يحمل من عنف وقسوة وساديّة من وجهة نظر علم النّفس.

وحضور هذا الفعل الدالّ على المستقبل المطلق[39] يفترض مواجهة جادّة؛ لأنّه يحمل تهديداً للآخر، إلاّ أنّ الفعل «تمتصّينني» يخفّف من حدّة هذه

المعركة، ويمنح الحدث قوّة التجدّد المستمرّ، والانتصار يعطيه إيّاه الفعل المضارع الثاني «يمتصّ» المسند إلى فاعله التراب، لما لهذا الأخير من أهمية؛ لأنّه يحتفظ بالعناصر التي تعطي الحياة. فهذا المشهد يضمر تحالفاً غير قائم في الوقت الحالي بين الحبيبة والشّاعر، ما يعني أنّ الريح ما زالت متفلّتة، وأنّ الحبيبة هي نقيض الرّيح. ولا شكّ في أنّنا هنا أمام جماليّة شعريّة عميقة، يدلّنا عليها استثمار المستوى البلاغي، والنّظام اللّغوي المحمولي والعاطفي للكلمات، وإن كنّا معنيّين بالناحية اللّغويّة، إلاّ أنّ البنى الجماليّة البلاغيّة قد فرضت نفسها في القصيدة باعتمادها الجمل القصيرة المكوّنة من الحدّ الأدنى للكلمات، أي من نقطة الصّفر كما يسمّيها البلاغيّون، وقلّصت القيود إلى الحدّ الأدنى أي بالقدر الذي تحتاجه رؤية الشّاعر فقط: تجذّري/ أنا الرّيح/ سأعذّبك/ تمتصّيني...

وهكذا استثمر الشّاعر اللّغة بفروعها، ليعبّر عن مكنوناته الدّفينة، واستعان بالبلاغة انطلاقاً من تعريف العرب لها أي الإيجاز، وذلك كلّه أتى موظّفاً في سبيل التّعبير عمّا في النّفس من أخيلة وأفكار وعواطف.

وما يلفت النّظر في القصيدة حضور الحقل المعجمي للطبيعة (الريح، تجذّري، التراب، الشجر،...)، وهو حضور كبير في أسطر شعريّة قليلة. إذ استغلّ الشّاعر إمكاناتها لرصد المنابع الحقيقيّة للحياة، ولتشكيل العلاقة مع المحبوبة التي يستمدّ وجوده من علاقته بها؛ لأنّها المنبع الأساسي لحياته.

ولا شكّ في أنّ الحقل المعجميّ للطبيعة يدلّ في علم النّفس على الأم، وأجزاء الطّبيعة تدلّ على مراحل تجزّؤ الطفل من الناحية النّفسيّة، والتي يحتاج فيها إلى الآخر لكي يلملم أجزاءه ويتوحّد. حتى وكأنّ فعلي «تمتصّينني» و«تجذّري» يدلاّن على هذه الحاجة، إذ إن فعل «تمتصّ» يخفي وراءه النّهم إلى التهام اللّذة جوعاً جنسياً[40]. فالامتصاص والتجذّر من رواسب الطفولة، المرتبطة بوضعيّة الجنين التي تعني هناءة العيش في طور ما قبل الولادة. إنّه الامتلاء الّذي لا يعرف هواجس الهجر والفقدان، كما أنّه انعدام الذات والحواس، والإبقاء على الامتصاص التراشحي مع الأم. فالطفل إذا خرج إلى النّور كانت غريزة الامتصاص بمنزلة باقي الحواس؛ لأنّها الوحيدة التي يعوّل عليها في اتّصاله مع العالم الخارجي.

ففعل «تمتصّينني» يخفي حنيناً إلى الأم التي تمنح الدّفء وكأن الحنين إليها «طريق العودة إلى زمن الفردوس المفقود»[41] عبر النّكوص. هذا ما يؤمّن الرّاحة للشّاعر، ويحمل لذّة الاندماج بالمرأة ونزوات حفظ الذّات التي تقابل عند فرويد نزوات حبّ الموت.

فالأفعال المستعملة تذكّر بالمرحلة الفميّة وطبيعة العلاقة الذوبانيّة مع الأم إذ تسمح للمرء بأن يجتاف (introjette)

الموضوعات المشتهاة. ولغة الذّوبان في الآخر والحصر، كما يقول «ماندل» تضع القارئ في قلب إشكاليّة الموت؛ لأنّ الموت يعيد الإنسان إلى رحم الوجود، حيث كان يسبح في نعيم الغيبوبة الحالمة قبل أن تعطبه رضّة الميلاد.

فهل يمكن أن نفرّق بين الطّبيعة والأم والمرأة الحبيبة؟! إذ نلاحظ اختلاط الهويّات، فهل يعني هذا كلّه رغبة في الموت لكونها وسيلة لإعادة التوازن والتفاؤل إلى الذّات المنكوبة والمكتئبة؟! أم أنّ التحوّل إلى تراب، والامتصاص من قبل المرأة/ الطّبيعة يعبّران عن دورة الحياة والاتحاد التام (الموت) بعد القضاء على الأحوال المتعارضة إذ تسقط الفرديّة وتبقى إرادة الحياة في المطلق؟!

هكذا تحوّلت القصيدة الأنسيّة إلى فضاء يتّسع لتجربة الشّاعر مع امرأة تحوّلت إلى أيقونة عشق، ونبع حياة، يتسامى بها؛ لتصبح مثالاً ويسافر نحوها لإيجاد الأنا التي ـ كما ذكرنا ـ لا تتماسك إلاّ بها، فيعلن:

الحبّ هو خلاصي أيّها القمر
الحبّ هو شقائي
الحبّ هو موتي أيّها القمر
لا أخرج من الظّلمة
إلاّ لأحتمي بعريكِ ولا من
النّور إلا لأسكر بظلمتكِ.

ورد في لسان العرب أنّ «الحبّ» هو الوداد[42]، غير أنّ الشاعر المختلف الرؤية، لا يتبنّى هذا التعريف بل يقدّم تعريفه الخاص للحب، فالحبّ هو (خلاصي، شقائي، موتي) وأن يكون الحبّ خلاصاً فهذا تأسيس على تجربة دينيّة مسيحيّة خاصّة بالعلاقة بين الله والإنسان، خصوصاً أنّ المسيح/ المخلّص خلّص العالم من الخطيئة والموت الأبديّ بالحبّ، حتى قيل عنه إنّه الحبّ نفسه. فهل نحن أمام مخلّص من نوعٍ جديدٍ تشكّل وفقاً لرؤية الشّاعر وهمومه الشّخصيّة؟! فلم يعد حبّ المرأة عند الشّاعر هياماً فقط، إنّما مضاد حيويّ للموت، وانتصار على الخطايا؛ لكونه يحمل قوّة الحياة والقدرة الإلهيّة على اجتراح المعجزات، وغسل الذّنوب.

ونتابع معه الكشف عن طبيعة هذا الحبّ، إذ يقدّمه نقيضاً للطبيعة الأولى، فإذا هو التّعب والعناء بل المحنة والبؤس بعد أن كان المخلّص (الحبّ هو شقائي) فما الّذي يجعله يشقى؟ أهو الخوف من فقدان ما يمنحه؟! لعلّ الخبر بعامّة، يحيل إلى ذكرى أليمة تركته فريسةً للعذاب، يوم فقد والدته، وهذا ما يفسّر من النّاحية النّفسيّة سبب الشّقاء الّذي ارتبط بالحبّ منذ بدايته. فالحبّ مطلب هذه الذّات المكتئبة والتوّاقة إلى الحياة، و«الشّقاء» علامة على ما في داخله من مخزون نفسيّ يصرّح به النّصّ، إذ تأخذ كلمة «شقاء» بعداً نفسيّاً، يبرّر اختلاط الرّؤى، إذ صار الحبّ عند الشّاعر علامة على الحياة والموت، والخطيئة والخلاص، والنّعيم والشّقاء.

«الحبّ هو موتي» وإذا كان الحبّ هو الموت، والموت بديل للحياة وانتفاء لها، ما يمنح الحبّ هويّة جديدة، فإنّ الموت العادي هنا غير كافٍ لإشعارنا بما يقصد به الشّاعر الذي ربطه بالحبّ وكأنّ أحدهما شرط للآخر؛ لأنّه عند الشّاعر علامة من علامات الحياة، واستسلام لذيذ للآخر، وموت الأنا في سبيله، كما السيّد المسيح الذي مات بالحبّ في سبيل الآخر، وشعور بالوجود لا يكون إلاّ بوجوده.

فلا يوجد المحبّ إلاّ بالحبيب، وحسب فرويد إنّ الأحبّاء أحد مكوّنات الأنا الشّخصيّة[43] لأنّ الآخر جزء مكمّل للأنا ومرتبط بها. وقد ارتبط الحبّ بالموت عند المتصوّفين الذين يؤمنون أنّ الموت يرفع إلى درجة أعلى، أي السمو الذي لا يتحقّق إلاّ بإفناء الحال الراهنة. فهذا القدّيس يوحنا الصليبي، الّذي يربط بين الاثنين على أساس فكرة اللّيلة الظلماء التي يكون فيها العشق بالغاً أوجه، والرغبة في الموت على أشدّها، هذا ما يفضي إلى الاتحاد التام[44]، حتى أن ليو بردى يحلّل ارتباط الحبّ بالموت من الناحية النفسيّة، فيقول إنّه حين تغزو القلب عاطفة حبّ عميقة تنشأ في الآن نفسه رغبة رخيّة مريضة في الموت.

أمّا تكرار كلمة «الحبّ» فهو تأكيد ذات مفقودة ومندهشة من قدرة هذه العاطفة وما تحمله من قوّة الحياة في ظلّ يأسٍ عارم. أمّا الأسلوب التفصيلي فقد اقتضته طبيعة المشهد الشّعري الذي يتوخّي التأثير في القارئ وإقناعه بوجهة نظر الشّاعر أنّ الحبّ هو خياره الوحيد في معركته مع الموت والقسوة.

وقد أتى المسند إليه معرّفاً ومكرّراً في كلّ مرّة؛ لأنّ الخبر عام النسبة. فالمسند/ الخبر (خلاصي، موتي، شقائي) يمكن أن يكون لأيّ مسند إليه آخر، لذا حسب رأي السكاكي يُذكر لتحديده به، فيحكم إليه دون غيره. وإذا كان الشّاعر قد أردف كلمة «الحبّ» بالضّمير المنفصل «هو» فلأنّه لا يريد أن يترك فرصة للقارئ لتضييع المعنى، لكونه المتأكّد أن الحبّ إعجازي دون غيره، والضّمير «هو» وحده لا يفي بالغرض إن صدّر به الجملة لكون الضّمير لا يقوم بما يقوم به العلم من توضيح للرؤية، مع أنّه أعرف المعارف[45]. وإن كان زائداً هنا إلاّ أنّ كلّ الزوائد ممكنة وجائزة ما دامت قد تجنّدت في سبيل التأثير في تفكير المتلقّي ووجدانه وإيصال رؤية الشّاعر وزيادة طاقات الشّعر الإيحائيّة عبر تأخير المسند إليه تأخيراً إضافيّاً. ولا ننسى أنّ ضمير الفصل هو مكافئ دلالي وتركيبي لهذا المسند إليه[46].

والشّاعر الذي يعيد تسمية الأشياء وتشكيلها، يتوجّه إلى القمر (أيّها القمر) لكونه بديلاً أليفاً للبشر، فيأخذنا نحو عالم التّأسيس الإنساني وجنوحه لخلق عالم ينتصر بوساطته في صراعه مع الوحشة والغربة.

فالقمر علامة طبيعيّة عريقة أخذت

موقعها في الشّعر العالمي والعربي، كما أنّه الكوكب الأخير حسب نظريّة الفيض يتّصل بعالم المادّة، فهو صلة الوصل بين العالم الروحانيّ وعالم المادة، ويقع في موازاة العقل الفعّال أي العاشر عند أفلوطين، فكأنّه الملاك الذي يقع فوق مستوى الأرض. فهل يحدّثه الشّاعر بصفته الإله أم بصفته أنيسه أم ملاكه أم أمّه الحنون لكونه الحبيب الرومنسي الذي يخشى فقدان حبيبته إذ فقد الحبيبة الأولى فارتبطت هذه الذّكرى عنده بالحبّ، لتنكص به في كلّ مرّة بهذه الطريقة إلى حالتها المبكّرة؟! خصوصاً أن فرويد يعدّ الذين ينسبون هداية العالم إلى العناية الإلهيّة، أو الله، أو الطبيعة، أنّهم يثيرون شكّاً في أنّهم لا يزالون ينظرون إلى هذه القوى القصوى البعيدة للغاية كأبوين بطريقة أسطوريّة، ويتخيّلون أنفسهم مرتبطين بهما بروابط لبيديّة(47).

ويتابع الشّاعر:

«لا أخرج من الظّلمة إلاّ
لأحتمي بعريكِ
ولا من النّور
إلاّ لأسكر بظلمتك»

يقدّم الشّاعر الجمل الخبريّة الإبتدائيّة التي يراد منها إعلام القارئ بخبر يجهله، وهذا طبيعي لكون الكلام يستمدّ عناصره من مطابقته لحال المخاطبين، فألقى الخبر مجرّداً من التوكيد، وكأنّه لا يكترث بإنكار المنكرين، إن وجدوا، لوجود الدلائل التي لو تأمّلها المنكر لاقتنع وكفّ عن إنكاره(48).

وكأنّني بالشاعر يتدارك هذا الأمر، فيأتي بلازم التّعليل مع الفعل «احتمي» الذي يدلّ على الحركة والزمن لتأكيد الاحتماء بعريّ الحبيبة. ويتصدّر الكلام في الجملة الأولى الفعل المضارع المنفي «أخرج» المرتهن للزمن الحاضر والمستقبل، إذ يدلّ على التجدّد وعلى ما لم يكن(49). وهو إن كان يشي بخوف أو انزعاج من وضع قائم يدفع للخروج منه إلاّ أن الشّاعر يستعمل معه للخروج منه حرف ابتداء الغاية «من» بدلاً من «على» لكون الوضع مستمرّاً، وكأنّ الظلمة أصبحت كائناً حليفاً له، يخرج منها ويعود إليها. وهذا يدلّ على ذات مأزومة وأزمتها الوعي بالمرئيّات؛ لذا هربت إلى الظلمة، وتآلفت معها، واستأنست بها، بما تحمله من قدرة على ستر حقيقة العالم الواقعيّ. وهذا ما يسبّب ارتياحاً نفسيّاً وجسديّاً.

والفعل المضارع «أخرج» هو فعل وصفي أتى منفيّاً ومحصوراً بأداة الحصر «إلاّ» ليحصر الخروج فقط بالاحتماء بالحبيبة «لا أخرج من الظلمة إلاّ لأحتمي بعريكِ» فلو أتى به مثبتاً، لكان من الممكن الخروج لسبب آخر، وهو ما ينكره الشّاعر الذي اعتمد على فكرة زرادشت عن النّور والطاقة المنبثقة منه؛ لكونه أصل الأشياء جميعاً، وقد بنى فلسفته على جدليّة النور/الظلام عنده فلا يمكن فهم أحدهما من دون الآخر انطلاقاً من وحدة الأضداد وصراعها. فالظّلام لم يوجد إلاّ لإعطاء النور معنى، كذلك العريّ بمحموله الجنسي، وبما يحمله من دلالة على الحقيقة

والوضوح والنّور، يقدّم للشاعر الحماية، الذي بدوره يقدّمه نقيضاً للظلمة، ثمّ يعود ليخرج مرّة أخرى من النّور إلى الظلمة من دون أن يكرّر الفعل «أخرج» لأنّه لا يريد أن يوحي بأنّ هناك خروجاً من نوع آخر. فالخروج من الظلمة عنده هو نفسه، الخروج من النّور، لذا يحيل المتلقّي إلى الفعل المذكور سابقاً. وإذا كانت «الظلمة» الأولى غير معيّنة فإنّ الظلمة الثانية تعيّنت بضمير الخطاب «ك» «ظلمتك» لأنّها تكتنز الوعود الدّفينة بالجمال، والحنان، والكيمياء الحسيّة التي تحتجز الشّاعر وتعزله عن العالم، مسافراً في رحلة عبر اللاّوعي ليصبح السُّكّر، والعريّ، والظلمة سيّان «لأحتمي» «لأسكر» إلاّ أنّ السّكر مع ما يحمله من دلالات فلسفيّة ونفسيّة أعطى الذّروة في المعنى، وكأنّنا أمام سيميائيّات غنوصيّة تفرض على المتلقّي الغوص ليجاري سلطان العاشقين في عرض حالات المواجيد والرّموز.

فالشّاعر ينتقي من الظلمة ما يمكن أن يكون ضدّ الظلمة، وكأنّه في عالم من التّلاقي يكسر حدود الحسيّات، وكأنّي بابن الفارض في تعبير عن غيبته عن جميع الأعيان. ولا ننسى أنّ الخمرة رمز روحيّ ونفسيّ، تدفع الرّوح إلى الاتّحاد بالمحبوب الذي يمثّل حبّه أصل الوجود ووحدته، فتطرب ويرتقي مزاجها وتتحرّر من سجن الإمكان. فالشّاعر الذي يسكر في ظلمة الحبيبة يكون في حال النفس المطمئنّة، ثمّ يعود إلى تجلّيات أنوارها، وهذا ما يشبه حال الصّوفيّ الذي لا يستطيع أن يخلد طويلاً في الظّلام، إذ سرعان ما يعود إلى النّور، مشبعاً، فيه سرور، ويعود إلى تمجيد النّور[50]. فالعلاقة الجدليّة هنا هي بهذا الاتجاه والاتجاه المعاكس، وهذه المشهديّة بتفاصيلها كاملة، تحيلنا في علم النّفس إلى وضعيّة الجنين وإلى الحياة الجنينيّة من حيث التّلاشي، لذا إنّ مفردات (عري، نور، ظلمة، سكر، أحتمي) تعيدنا إلى هذه الحقبة من عمر الطّفل وإلى سنينه الأولى التي تؤكّد ارتداد الليبيدو إلى مراحلة السابقة التي توفّر إشباعاً نكوصيّاً، إذ يعود إليها الفرد كلّما أصبح الإشباع محالاً في المستوى الأعلى الذي بلغه، وكأنّه يحنّ إلى المرحلة الفمّيّة التي توفّر له الأمان، بالإضافة إلى أنّ السكر هو الإطاحة بالعقل أو التعبير عن أعمق مكنونات النّفس[51].

ولا ننسى أنّ الحبّ لا يتحقّق بكماله إلاّ في اللّيلة المظلمة، أي «الموت»؛ لأنّه يقتضي بطبيعته هذا الموت[52] ليتمّ التجاوز إلى مراحل أعلى. وكأنّ الشاعر يريد أن يقول إنّ قوة الكائن تتركّز في قلبه، لأنّه بؤرة الحياة الكبرى التي تنظّم العالم بأسره، والرّوح الهائمة في العشق؛ لأنّه المبدأ الأصيل الذي تقوم عليه الحياة، ومن يتّصل به يكون على صلة بسرّ الكون الأكبر[53].

هكذا كنّا مع أنسي الحاج في خلوة روحيّة مطلقة تستمدّ ملذّاتها ومتعها الروحيّة من الحبّ الذي صار محرّك الموت والحياة، إذ يدفع الإنسان إلى تجاوز

حدوده، والتحرّك بين الواضح والخفيّ، وكأنّه برزخ أو جسر بين الظلّ والنور، يتمحور وجوده حول العبور نحو النور الجليّ، ليحيا لهفته الأبديّة إلى العبور[54].

ويتابع الشّاعر مع الجمل الشّعريّة الغنيّة بالدلالات التي توحي بأنّ العلاقة بين الشاعر وجسد الحبيبة هي علاقة اتصال مع الله، هذا ما يمنحها قدسيّتها:

«ما أمسكه فيكِ ليس جسدك.. بل قلب الله».

فالفعل المضارع «أمسكه» يدلّ على التعلّق والتملّك، وهو فعل حسّي عرفه الإنسان منذ وجوده، فهو ينطوي على متعة بدائيّة تبدأ من حضن الأم، إذ يجعله الشّاعر مدخلاً له ليحيا خارج الزّمان والمكان. فينفي أن يكون جسد الحبيبة ما يمسك به (ليس جسدك) بل هو قلب الله.

وتأتي «ليس» بوصفها فعلاً جامداً لينفي هذه الحسّيّة، ويجعل فعل «أمسك» فعلاً تجاوزيّاً، يتجاوز به الشّاعر المادّيّات؛ ليلج عالماً معنوياً ماورائيّاً أرقى وأسمى، إذ ينكر بوساطته الشّاعر جسد الحبيبة ليجعله (القلب) مكمن الدّفء والرحمة والحبّ، مستعيناً بـ«بل» التي أفادت تقرير حال ما قبلها وإثبات نقيضه لما بعدها، فأمحت الجسد وأثبتت أنّه قلب الله. وإذا كان الفعل «أمسكه» له علاقة بحاسّة اللّمس في أطراف الأصابع التي تعدّ في الهرم الحسّي قاعدة للحواس؛ لأنّها تكشف عن الأشياء المادّيّة وخصائصها[55]. فإنّ تقديم «ما» دليل على أهمّيّة ما تدلّ عليه، لكونها تؤدّي مباشرة إلى قلب الله، وكأنّها مكتظّة بمدلول قدسيّ، مستوحى من الآخاريستا المسيحيّة التي تجعل من الجسد/ المادّة مدخلاً لحياة أبديّة، وعهداً متجدّداً مع الله. فالفعل «أمسك» يدلّ على الحدوث والتجدّد، وهو مقيّد بزمن، وهذا ما يفيد ثبوت الإمساك في زمن معيّن، وكلّ ما كان زمنيّاً فهو متغيّر، مشعر بالتجدّد، بعكس الاسم الذي لا يقتضي ذلك[56].

فالعلاقة إذاً مع المرأة منهج متجدّد لمعرفة الله، كأنّه نوع من التعالق الكائن بين الإلهيّ والجسديّ، بين الحقيقة واللّذة، بين الجنس والخلود، يركز على الحضور المركزيّ للجسد كما في التصوّف، وما يتخلّل سيرورته من أحوال ومقامات، إذ إنّ الاتصال الجنسيّ وسيلة مثلى لتربية المريد على الطريقة وتلقينه العلم والمعرفة اللدونيّين. وهذه الوسيلة نفسها قد نهجتها كاهنة الرّبّة عشتار في الأسطورة السومريّة مع أنكيدو المتوحّش، الذي اكتشف المدنيّة والحضارة عبر جسدها، فصار بعد ذلك واسع الحسّ والفهم. وكأنّ الجسد بمهاراته الشبقيّة والرمزيّة، يعدّ محصّلة لتاريخ الإنسان الدنيويّ والقدسيّ، ومستودعاً للمعارف التي تراكمت وترسّبت واختمرت عبر تجاربه وممارساته[57]. فالمرأة عند المتصوّف تعبّر عن التّسامي والرغبة في الوصول إلى تجربة الفناء في الذّات الإلهيّة، فهو بحاجة إلى حدّ لكي يحسن الوصول إلى ما لا يحدّ[58].

ويبدو أنّ للفظة «قلب» وقعاً خاصاً في نفس الشّاعر، وحضورها له دلالات

نفسيّة ترجع إلى تعلّق الشّاعر بمكان وجد فيه الحنان والطّيبة والأمان، فكان بالنسبة إليه رمزاً للحياة، إنّه حضن الوالدة وقلبها، لذا يتوجّه إلى قلب الله، علّه يعوّضه غياب قلب الأم، وكأنّه يطلق أمنية في أرجاء الكون، يستجدي عطفه، الذي يكمن فيه الحنين إلى ماضٍ مفعم بالطّيبة والمحبّة. هذا الماضي هو علاج لحالات القلق والحزن والوحدة التي يشعر بها في صقيع أيّامه، وهذا ما يفجّر في ذاته إنتاجاً وجدانيّاً رقراقاً يتمسّك فيه بامرأة مع ما تحمله كلمة «أمسكه» من شعور بالأمن والأمان في مواجهة خطر يداهم كائناً ضعيفاً بحاجة إلى أن يتماسك، لذا يضيف كلمة «الله» إلى «قلب» لأنّ هذا يعطيه طابع الديمومة والطّمأنينة.

ويبدو أنّ الموت يقلق الشّاعر إذ نراه يعود إليه في كلّ مرّة يريد أن يعرّف بها الحب، إذ يستعمله منطلقاً للتأمّل الفلسفيّ في هذا الموضوع «كلّ حبّ هو الموت حتى آخره».

فالمبتدأ «كلّ» يدلّ على الشّمول والاستغراق والتّمام لما يُضاف إليه، وهنا أضيف إلى «حبّ» لإثبات المسند للمسند إليه، خصوصاً أن خبرها اسم يقصد به الدوام والاستمرار الثبوتيّ بمعرفة القرائن[59]. فالإسم أثبت وأقوى من الفعل[60]، وكأنّه يقول إنّ الحبّ موسوم بالموت في كلّ حال، دونما أيّ قيد بزمان معيّن. لكن أن يكون الموت «حتى آخره»، فهذا يعني أنّ مجرور حتى «آخره» جزء أو ملاقٍ لآخر جزء كما ورد عند الزمخشري، إذ تحدّد به زمان الموت وزمان الحبّ الذي يستغرق زمان الموت إلى نهايته. فهل هناك أنواع من الموت حتى يحدّد الشّاعر نوع الموت الخاصّ بالحبّ «حتى آخره»؟! هذا يعني أنّ الحبّ المقصود هو الحبّ الذي يذهب بالعاشق إلى النهاية. ولا ننسى أنّ الانتهاء يكون لكلّ ما له بداية، تكون عندها كلمة «آخره» قد نزعت عن الموت صفة الدوام؛ لأنّه أصبح مقيّداً بزمن. وهذا ملاقٍ «كل» التي أعطت الحبّ صفة التجدّد المستمرّ، والتكرار المفتوح. فالكلّ عند أبي هلال العسكري، هي الإحاطة بالأبعاض التي تقتضي «كلّ».

فبالموت وحده يستطيع الإنسان أن ينعتق «عليّ أن أموت لكي أولد من جديد» يصبح إذاً الموت أقوى من الحياة؛ لأنّه مدخل إليها، والحبّ هو كيمياؤها وذلك من أجل أن يكون له القدرة على إعادة تلوين العالم وأشيائه، هذا ما يحرّر الحواس والمشاعر ويطلقهما. فالحبّ حقيقة متحرّكة لا جامدة، يجب أن تُحَسّ وتُعاش حتى آخرها؛ لكي تظلّ حيّة وفاعلة ومتجدّدة، وكأنّها رحلة معراجيّة يعود منها الصّوفيّ مزوّداً بالمعرفة يستطيع من خلالها أن يحلّ شيفرة الحياة على مستوى الوجود والغيب.

لكن هذه الكلمات نفسها يمكن أن تدل على معنى آخر، فهذه الاستكانة للموت داخل النّص ليست إلاّ انعكاساً لقلق العلاقة معه، وللتأمّل حول الوجود

والعدم، في محاولة منه لاكتشاف العلاقة بين الدالّ/الحبّ والحياة، والمدلول/الموت، وما يمكن أن يدلاّ عليه من مراتب الوجود ومستوياته. فالحبّ إذاً منطلق لاكتشاف أسرار جديدة عن الكون والإنسان، انطلاقاً من الموت النفسيّ الذي يعني عمليّة الانعتاق من مجموعة الاشتراطات النفسيّة التي تكبّل الإنسان ليكون قادراً على الحياة، وحاضراً حضوراً كاملاً في خلق جديد أو شخصيّة متوازنة تسعى بالحبّ إلى الانعتاق الدائم. والموت هنا موت نفسيّ وهو الثّمن الذي يجب دفعه لبلوغ مستوى أعلى أي لنكون على اتصال مع «حقل الوعي الكونيّ» والانتصار لديناميّة الحياة على سكونيّة الشكل كما تشير ثنائيّة «شيفا الراقص» عند الهنود. فعلم النّفس يرى الحبّ على أنّه شكل من أشكال الموت؛ لأنّه يحوي موت الأنا وذوبانها في الآخر، وخصوصاً أنّ النّشوة هي موت صغير يتّصل به الإنسان بالكون، ففيها القرب الأقصى منه أي القرب من الله، والعالم الآخر، وكأنّها عتبة لما هو أقصى أي العالم الآخر.

وحضور الموت في النّصّ بما له من دلالة نفسيّة، يشير إلى اكتئاب كامن وراء كلماته، فهل كانت تجارب الشاعر العاطفيّة باعثاً من بواعث حزنه المنطلقة من حاله النّفسيّة؟ وهل يعطيه الحبّ الراحة النّفسيّة أم الحاجة إلى الموت؟؟ وهل صار (الموت) يضفي على الحاضر معناه؟ وكيف صار الشّعر هو المخلّص من عصاب ألّم بالشّاعر وأعطى لحياته معنى وأعاد علاقته بعالمه وبكينونته، فنجح في التّسامي فوق محدّداته الجسديّة والماديّة والفيزيائيّة؟!

الخاتمــة

يقول أراغون إنّ الكتابة هي أن نقول أنفسنا، وأن نعرفها، وهي إذن أن نكون، فليست المسألة أن تكون القصيدة نسخاً أو نقلاً للحلم، بل أن نبتكر طريقةً جديدةً في الكتابة. وقد آمن السّورياليّون كثيراً باللّغة وطاقاتها، إذ تحوّلت عندهم إلى وحي؛ لأنّها تبني رؤية الشّعراء إلى العالم، وتفتح آفاقاً على ذواتهم.

وقد لجأ أُنسي الحاج إلى اللّغة الشّعريّة لنقل تجربته الإنسانيّة، فتمرَّدَ على الواقع الشّعريّ، متجاوزاً ما هو قائم، متّخذاً موضوع الحبّ منطلقاً لفهم نفسه والعالم. فتحوَّلَ حبُّ المرأة عنده إلى فلسفةٍ تضع الإنسان في مواجهة ذاته والكون. هذه الحرّيّة في الكتابة وفي هدم ما هو قائم تذكّر بسارتر الّذي كان حسب تلميذه ماثيو حرّاً في كلّ شيء، ومحكوماً عليه بالاختيار وبالحرّيّة إلى الأبد.

وأُنسي الحاج وإن أتاحت له مشاعره أن يكتب شعرًا منحه التماسك والاندماج في روح العالم، إلاّ أنّ التداعي الحرّ في قصائده، كشف عن انفعاله الطفليّ وعمق تأثّره بالحرمان الأموميّ، وتفتيشه عن إشباع عاطفيّ بديل. فالطّاقة الحيويّة التي أصيبت بصدمة في مراحل طفولته،

تسامت وخرجت من الّذات لتنغمس في عالم أوسع، راحت ترسمه على هواها، غير آبهة بالخطوط التي خطّها شعراء سابقون للقصيدة.

وقد ظهرت المرأة في شعره، بوصفها المخلّص والأمّ والحبيبة، فإختلطت الهويّات، وصارت وجهاً آخر للحياة، يتدخّل في إدراك الواقع، ويساعد على فهم أشيائه، ويُعطي صورةً جديدة لأشياء الوجود. فقصائده توجّهت إلى امرأة غير محدّدة، وإن أهدى بعضها إلى زوجه إلاّ أنّها لم تخرج عن النّسق الأنثوي العام المرسوم في دواوينه والذي رشحت منه صور جرحٍ نازف لا يكون التّداوي منه إلاّ به. إنّه جرح فَقْد عاطفة الأمومة الّذي حوّله إلى باحث أبديّ عن عاطفة امرأةٍ مفقودة. فتحوّل الكوجيتو الديكارتي عنده «أنا أفكِّر إذن أنا موجود» إلى «أنا أحبّ امرأة إذن أنا موجود». وقد عبَّرَ الحاج عن ذلك كلّه بلغة مقطّرة، فيها زبدة الكلام، متجاوزاً الوجود الظّاهر ليلج العالم الباطني البعيد ويكتنه أسراره، ويكسر الحاجز بين الواقع والخيال، كالصوفيّ الذي تبدأ رحلته بالخيال الإدراكي العادي وتنتهي بتجاوز الوجود الظّاهر الحسّي بمستوياته ومراتبه المختلفة[61]. وتحوّلت القصيدة عنده إلى نوع من اللاّتركيز، إذ يُمحى الوعي، ويقتصر دوره على تلقّي ما يأتي من اللاّوعي وتسجيله بعد أن يصل الفكر إلى ذروةٍ عليا[62].

وإذا كان القلب عنده هو المجلى المعرفي، فإنّ قصائده جاءت عصيّة على الفهم، وغير متماسكة في أحيانٍ كثيرة، وكأنّها شتيت من الأفكار المتلاحقة، صيغت بقوالب جميلة خارجة عن المألوف، وغصّت بزلاّت لسانه التي أُفلتت من اللاّوعي لتشي بمكنوناته، وحاجته إلى الآخر لكي يكون. فكتابته الحرّة تمثّل جنون الكتابة الخاصّة بالشعراء العابثين بأشياء هذا العالم، حتى لينطبق عليهم قول درايدن «إنّ العقول العظيمة مرتبطة تعييناً بالجنون على نحوٍ وثيق»، وشاعرنا استطاع من خلال مشاغباته الشّعريّة المجنونة أن يخطّ طريقاً شعريّاً غير مسبوقٍ في الأدب العربيّ!!

د. عائشة شكر

الهوامـــش

(1) التّحليل النّفسي للأدب، جان بيلمان نويل، ت. حسن المودن، ص 117، نسخة إلكترونيّة.
(2) جان غراندان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ص 169.
(3) سعد كمّوني، إغواء التأويل، ص 69.
(4) شوقي بزيع، كأنّه نسيم ذاهل فوق غابة من أعاصير، مقال على الإنترنت 19 شباط 2014. www.al_akhbar.com.
(5) أنسي الحاج، لن، ص 9.
(6) نبيل أيوب، الطّرائق إلى نصّ القارئ المختلف، ص 181.
(7) عدنان حبّ الله، التّحليل النّفسيّ للرّجولة والأنوثة، ص 57 و61 و62.
(8) علي زيتون، السيّاب شاعراً، ص 7.
(9) عبد المجيد زراقط، في الأسلوبيّة والشّعريّة والسّرديّة، ص 64.
(10) حسين جمعة، مقدّمة كتاب جماليّة الكلمة، نسخة إلكترونيّة.
(11) فايز قنطار، الأمومة، مجلّة عالم المعرفة الكويتيّة، ص 45.
(12) عدنان حبّ الله، التّحليل النّفسيّ للرجولة والأنوثة، ص 154.
(13) موسوعة علم النّفس الشّاملة، Edito Creps، ص 43.
(14) أنور الموسى، علم النّفس الأدبيّ، ص 226.
(15) علي حرب، نقد الحقيقة، ص 19.
(16) موسوعة علم النّفس الشّاملة، ج4، ص 68.
(17) مريم سليم، علم نفس النّمو، ص 56.
(18) خريستو نجم، النرجسيّة في شعر نزار قبّاني، ص 145و146.
(19) أنور الموسى، علم النّفس الأدبيّ، ص 98.
(20) جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ص 202.
(21) أدونيس، الثّابت والمتحوّل، ص 91.
(22) م. ن، ص 263.
(23) بيار سوفاني، ماهيّة العشق عند الفلاسفة، مجلّة العرب والفكر العالميّ، ص 150.
(24) نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، ص 211.
(25) أنسي الحاج، لن، ص 9.
(26) أدونيس، السورياليّة والصوفيّة، ص 165 و167.
(27) م. ن، ص 166.
(28) نصر حامد أبو زيد، فلسفة التّأويل، ص 201.
(29) أدونيس، الصوفيّة والسّورياليّة، ص 122.
(30) Freud, S: "Trois essais sur la théorie de la sexualité", p. 135.
(31) Oliverk Christian: "Les enfants de Jocaste l'empreinte de la 50ère", p. 124.
(32) صبحي البستاني، الصّورة الشّعريّة، ص 7.
(33) ابن منظور، لسان العرب، مادة وَلَمَ.
(34) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 75.
(35) المعجم الوسيط، مادة جذر، (5 مج).
(36) أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 150 و151.
(37) القرآن الكريم، سورة الروم، ص 30.
(38) أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهويّة، الكتابة، العنف)، ص 264.
(39) فريد الدين آيدن، الأزمنة في اللّغة العربيّة، ص 9.
(40) خريستو نجم، النّرجسيّة في أدب نزار قبّاني، ص 131.
(41) خريستو نجم، في النّقد الأدبيّ والتحليل النفسيّ، ص 153.
(42) ابن منظور، لسان العرب، مادة حبب.
(43) سيغموند فرويد، أفكار لأزمنة الحرب والموت، 1986، ص 40.
(44) عبد الرّحمن بدوي، الموت والعبقريّة، ص 39.

(45) حسين جمعة، في جماليّة الكلمة، نسخة إلكترونيّة.
(46) خلود المعوش، ضمير الفصل في العربيّة ودوره في أداء المعنى، ص 32.
(47) سيغموند فرويد، أفكار لأزمنة الحرب والموت، ص 115.
(48) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 63.
(49) فاضل السامرّائيّ، معاني الأبنية في العربيّة، ص 9.
(50) عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقريّة، ص 191.
(51) Abraham, Karl: ”Œuvres Complètes, p. 264.
(52) عبد الرحمن بدوي، م. س.، ص 39 وص 227.
(53) م. ن، ص. ن.
(54) أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 152 و153.
(55) حسن عبّاس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص 31.
(56) الفخر الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص 40 و41.
(57) هشام العلوي، قداسة الجسد في التصوّف الإسلامي، مقال على الانترنت.
www.aljabriabed.net
(58) أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 153.
(59) أبو البقاء الحسيني الكفويّ، الكليات.
(60) فاضل السامرّائي، معاني الأبنية في العربيّة، ص 14.
(61) نصر حامد أبو زيد، فلسفة التّأويل، ص 261.
(62) أدونيس، الصّوفيّة والسّورياليّة، ص 135.

المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم.
2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
3. أبو زيد، نصر، حامد، فلسفة التّأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2007.
4. أدونيس، الصّوفيّة والسّورياليّة، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط4، 2010.
5. أدونيس، الثابت والمتحوّل، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط10، 2011.
6. أدونيس، الحوت الأزرق (الهويّة ـ الكتابة ـ العنف) دار الآداب، بيروت، لبنان، لا ط، 2002.
7. أيّوب، نبيل، الطرائق إلى نصّ القارئ المختلف، دار المكتبة الأهليّة، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
8. آيدين، فريد الدين، الأزمنة في اللّغة العربيّة، دار العبر للطباعة والنّشر، إسطنبول، 1997، نسخة إلكترونيّة.
9. بدوي، عبد الرحمن، الموت والعبقريّة، دار القلم، بيروت، لبنان، 1945.
10. بزيع، شوقي، كأنّه نسيم ذاهل فوق غابة من أعاصير، مقالة على الانترنت، 19 شباط 2014، www.atakhbar.com.
11. البستاني، صبحي، الصّورة الشعريّة، دار الفكر اللّبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1976.
12. جمعة، حسين، في جماليّة الكلمة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002، نسخة إلكترونيّة.
13. الجنابي، عبد القادر، أنسي الحاج، من قصيدة النّثر إلى شقائق النّثر، دار جداول، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
14. الحاج، أنسي، لن، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط3، 1994.
15. الحاج، أنسي، الوليمة، رياض الريّس والنّشر، بيروت لبنان، طبعة1، 1994، نسخة إلكترونيّة.
16. حبّ الله، عدنان، التّحليل النّفسي للرجولة والأنوثة، دار الفارابي، بيروت، طبعة1، 2004.

17.حرب، علي، نقد الحقيقة، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ط2، 1995.
18.دوران، جيلبير، الأنتروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ت. مصباح الصّمد، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 1991.
19.الرّازي، الفخر، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مطبعة الآداب والمؤيّد، القاهرة، 1317 هـ.
20.زراقط، عبد المجيد، في الأسلوبيَّة والسّرديّة والشّعريّة، مكتبة الجامعة، كسارة، 2007.
21.زيتون، علي، السيّاب شاعراً، حركة الرّيف الثّقافيّة، ط1، 1996.
22.سليم، مريم، علم نفس النموّ، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
23.السمرائيّ فاضل، معاني الأبنية في العربيّة، دار عمّار، طبعة 2، 2007، نسخة إلكترونيّة.
24.سوفاني، بيار، مجلّة العرب والفكر العالميّ، العددان الثالث والثلاثون والرابع والثلاثون، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 2015.
25.عبّاس، حسن، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998، نسخة إلكترونيّة.
26.عتيق، عبد العزيز، علم المعاني، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، طبعة1.
27.العلوي، هشام، قداسة الجسد في التصوّف الإسلامي، مقال على الانترنت:
www.aljabriabed.net
28.غراندان، جان، المنعرج الهيرومونوطيقي للفينومينولوجيا، ت. عمر مهيبل، الدار العربيّة للعلوم ـ ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
29.فرويد، سيغموند، أفكار لأزمنة الحرب والموت، ت. سمير كرم، دار الطّليعة للطّباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1986.
30.قنطار فايز، الأمومة، مجلّة عالم المعرفة 166، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت
31.الكفويّ، أبو البقاء الحسيني، الكليات، ت. عدنان درويش، محمد المصري، مؤسّسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1998.
32.كمّوني، سعد، إغواء التأويل، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
33.المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربيّة، مكتبة الشّروق الدوليّة، ط4، 2004، نسخة إلكترونيّة
34.المعوش، خلود، ضمير الفصل في العربيّة ودوره في أداء المعنى، المجلّة الأردنيّة في اللّغة العربيّة وآدابها، المجلّد السادس، العدد 3، تموز 2010.
35.الموسى، أنور، علم النّفس الأدبي، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
36.موسوعة علم النفس الشاملة، بيروت، 1999، **Edito creps.**
37.نجم، خريستو، النرجسيّة في أدب نزار قبّاني، دار الرّائد العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
38.نجم، خريستو، في النّقد الأدبيّ والتّحليل النّفسيّ، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
39.نويل، جان، بيلمان، التّحليل النفسيّ للأدب، ت. حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، نسخة إلكترونيّة.

2) المراجع الأجنبيّة:

1.Abraham Karl: "Œuvres complètes", Payot, Paris, TL, 1965.
2.Freud, S., Trois essais sur la théorie de la sexualité, Trad. de l'allemand par B. Reverchon Jouve, Idées nrf. Grall, 1962.
3.Oliverk Christian, Les enfants de Jacaste l'empreinte de la 50ère, Ed. de Noël, Gonthier, col. Femme, 1982.

بناء المنظور الرّوائيّ ودلالاته
في رواية «جمرات من ثلج»

منال شرف الدين

مقدّمة

«يجد مصطلح "زاوية النّظر" تفسيره الأوضح في الرّسم، أي في العلاقة مع الخطوط والظّلال وتشكّلها في هيئات تختلف باختلاف الزّاوية التي منها ينظر الفنّان إلى المشهد، فتحدّد بذلك أبعاد المشهد، والمسافات بين عناصره المكوّنة له، كما الظّلال التي تظهر جوانب دون أخرى، أو تعطيها هذا الشّكل (الطّول والحجم) أو ذاك فتنظّم علاقات نسبيّة بينها... وذلك وفق النّظر إليها من هذه الزّاوية أو تلك، وحسب مدى انفتاح زاوية النّظر هذه»[1].

لذلك نرى أنّ لكلّ كاتب زاوية رؤية ينظر بها إلى العالم من حوله. وبعد قراءة رواية «جمرات من ثلج» لمها خير بك ناصر، وجدت أنّها تقدّم لنا الأحداث والوقائع والشّخصيّات من وجهة نظرها. ومها خير بك ناصر كاتبة وشاعرة لبنانيّة من دواوينها: حسّان النّغم، أنثى خلود، كما أنّها عضو في كلّ من المجلس العالميّ للّغة العربيّة، اتّحاد الكتّاب اللّبنانيّين، اتّحاد الكتّاب العرب، جمعيّة النّقد الأدبيّ، الهيئة الاستشاريّة، مجلّة مقاربات، محكمة، المغرب.

تمهيد

تتناول دراستي المنظور الرّوائيّ ودلالاته في رواية «جمرات من ثلج»، وتعالج مجموعة من العناوين هي الرّاوي: موقعه وعلاقاته، المستوى الأيديولوجيّ، المستوى النّفسيّ، المستوى التّعبيريّ.

ولعلّ الإشكاليّة التي تدور حولها دراستي هي:

- هل الرّاوي في رواية «جمرات من ثلج» أكبر من الشّخصيّة أم يساوي الشّخصيّة، أم أصغر منها؟
- هل اعتمدت الكاتبة منظوراً أيديولوجيّاً واحداً في الرّواية أم غيّرت منظورها حسب ما تقتضيه طبيعة الرّاوية؟
- هل قدّمت الكاتبة الأحداث والشّخصيّات والمكان من منظور ذاتيّ أم موضوعيّ؟
- ما هو الأسلوب الّذي استخدمه الرّاوي في الرّواية؟ هل استخدم الأسلوب المباشر أم الأسلوب غير المباشر؟

وبما أنّ موضوعي الرّواية، فهو بحاجة إلى منهج يراقب مكوّنات الرّواية ويحدّد وظائف هذه المكوّنات، لذلك

اعتمدت المنهج البنيويّ الخاص بالأعمال السّرديّة.

1. مدخل نظري

أ. الراوي موقعه وعلاقاته

الرؤية هي: الطريقة التي يدرك بها الرّاوي العالم. ويقدّم بها القصّ وصيغته وظاهر القصّة يكشف طرفين يقدمان المحكي فيها، هما: الراوي الذي يقدّم خطاب الحوادث، والشخصيات الّتي تقدّم خطاب التبادل أو الأقوال. أمّا جوهرها فيقوم على أن الراوي وحده هو الذي يقدّم الحوادث والشخصيات وأقوالها، وهو الذي يتكلّم فيها من منظوره، أو من وجهة نظر الشخصية... ومنها جميعها مجتمعة تستخلص رؤية الراوي المؤلف القيميّة إلى العالم»[2].

وقد قدّم بوث (Booth) تعريفاً للرؤية بقوله: «إننا متفقون جميعاً على أنّ زاوية الرّؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنيّة، ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة»[3].

فزاوية الرؤية هي تقنية يدرك بها الراوي العالم، فيقدم لنا الأحداث والوقائع من وجهة نظره، فالرّاوي له دور كبير في الرواية، فهو الذي يجعل الشخصيات تتفاعل بعضها مع بعض، وتتبادل الحوار، فهو الذي يعرف كل شيء عن الشخصيّة قبل أن يتحدث عنها، ويتحكم بالأحداث وبالشخصيات، ويعطي لكل شخصية دورها، وهو الذي يقدّم خطاب الحوادث من منظوره الخاص.

وتحدّثت جوليا كريستيفيا عما يشبه زاوية النّظر التي يقدّم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي. حيث يتحكم ببناء الرواية، من طريق الرّاوي، وترى أنَّ: «الفضاء بوصفه منظوراً أو رؤية يتكوّن من طريق تحكم الكاتب، أو الراوي، بشخصيات الرّواية، كأنه يقع خلف الخشبة المسرحية يراقب كل شيء ويشرف عليه»[4].

فالراوي كما عرفته جوليا كريستيفيا هو الذي يتحكم ببناء الرواية، وأن الفضاء الروائي لا يتكون إلاّ بوجود الراوي أو الكاتب، وكأن الرواية خشبة مسرح، والراوي يقف خلفها، يقدّم الشخصيّات الواحدة تلو الأخرى. ولكن بحسب رأيي أن ذلك لا يمنع من إعطاء الشخصية المجال في التعبير عمّا تشعر به والإفصاح عمّا يدور في ذهنها.

وأشارت يمنى العيد في كتابها «تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي» إلى مصطلح الراوي بوصفه مكوّناً من مكوّنات الرؤية، فقالت: «الواقع أن الراوي، وإن كان عنصراً من عناصر العمل السردي الروائي، فهو، ومن حيث هو راوٍ، عنصر لا يمكن وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكوّنة لهذا العمل. فالراوي كما نعلم صوت يختبئ خلفه الكاتب، لذا فهو في علاقته بما يروي عنصر مميز مختلف الوظيفة، فهو الذي يمسك بكل لعبة القصّ، وهو ـ والكاتب من خلفه ـ الذي يمارس هذه اللعبة ليقيم منطق البنية من حيث أن هذا المنطق هو في الوقت نفسه، منطق

القول»[5]. وهي بذلك تكون قد أعطت الراوي وظيفة مميزة عن بقية العناصر.

من الواضح أن المادة القصصية التي يتمّ تقديمها في العمل الروائي لاتقدّم بشكل مجرد إنّما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي يرصد الكاتب أو المؤلف العالم من خلال رؤيته التي يقدمها من خلال الراوي إذ «يمنحه وعياً خاصّاً بالحياة سواء أكان ذلك الوعي مرتبطاً بلحظة راهنة أم ماضية»[6].

ولا توجد رواية بدون راوٍ يسعى إلى إنتاج بناء روائي من خلال التجارب التي مرت به في حياته ومن خلال مخيلته، لكن جنيت استبعد مفهوم «الرؤية»، واستعاض عنه بمفهوم «التبئير» فيراه أكثر تجديداً وأبعد إيحاءً للجانب البصري الذي تتضمّنه باقي المصطلحات، ويقيم بدوره تقسيماً ثلاثياً للتبئير :

1ـ التبئير الصّفر أو اللاتبئير الذي نجده في الحكي التّقليدي.

2ـ التبئير الداخلي: سواء أكان ثابتاً أم متحوّلاً.

3ـ التبئير الخارجي الذي لا يمكن فيه التعرّف إلى داخل الشّخصية»[7].

والتبئير هو تقليص حقل الرّؤية عند الرّاوي وحصر معلوماته، لأنّ السّرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدّد إطار الرؤية وتحصره»[8].

هذا يعني أن التبئير هو زاوية الرؤية التي ينظر منها الرّاوي إلى العالم، ويرصد ما يجري في هذا العالم ويقدّم السرد من خلال بؤرة، وهذا بدوره يؤدي إلى نجاح البناء الروائي للرواية.

وإذا كان الحديث عن البعد الثقافي للرؤية يعني الزاوية محدّدة سلفاً، فإن الحديث عنها بوصفها تقنية تستخدم لحكي القصة المتخيلة هو إشارة قويّة إلى حرية التصرف بالواقعي لصالح المتخيّل. يعني أن هناك عالمين أساسيين يسيطران على الرواية: العالم الواقعي والعالم المتخيّل.

العالم الواقعي هو ما يقدم لنا الحدث الذي جرى حقيقةً على أرض الواقع، والعالم المتخيّل هو رواية الحدث الذي يقدمه الراوي وفاقاً لخلفيته الثقافيّة.

وهنا تكمن وظيفة التبئير. لكن العالم الواقعي المسيطر على الرواية أنجح بكثير من العالم المتخيّل، لأنه يكون بمثابة عمليّة جذب للقارئ ويسعى الراوي من خلال مادته القصصية إلى بلورة علاقته بالشخصيات التي تتفاعل في المادة الروائية.

ولمّا كان جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكوّن منها العالم التّخييلي، فقد اهتمَّ النقاد بتحديد هذه العلاقة ومدى تطابق ما يحيط به الراوي أو تمايزه مقارناً بشخصيات الرواية، وتقسم هذه العلاقة بين الراوي والشخصيات إلى ثلاثة أقسام وفقاً للتقسيم الذي اعتمده الناقد الفرنسي جان بويون:

1ـ الرؤية من الوراء: فالراوي يعلم أكثر من الشّخصيّة ؛ إنه يرى ما يجري خلف الجدران، كما أنّه يعلم ما يدور في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه، فليس لشخصيات الرواية أسرار»[9]. وهذا

يعني أن الراوي > أكبر من الشّخصيّة.

2ـ الرؤية مع: الراوي يعلم ما تعلمه الشّخصية، ونلاحظ أن الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، إذ تقوم الشّخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجده في السيرة الذاتية»[10].

فنرى أن الراوي = يساوي الشّخصيّة.

3ـ الرؤية من الخارج: في هذه الحال تكون معرفة السّارد أقل من معرفة الشّخصية الروائية، إنه يروي ما يحدث في الخارج، لا يعرف مطلقاً ما يدور في ذهن الشّخصيات، ولا ما تفكّر به أو تحسّه من مشاعره»[11]. وهذا يعني أن الراوي أصغر من الشخصيّة.

فعندما نقرأ أية رواية نستطيع أن نميز العلاقة بين الراوي والشخصية من خلال هذا التّقسيم.

والجدير بالذكر أن «تشكيل الشخصية، في عمل روائي ما يرتبط بالضرورة بموقف المؤلّف منها سواء أكان ذلك الموقف إيجابياً أم سلبياً»[12].

ولا بد من أن يكون المتكلّم في الرواية صاحب أيديولوجيا بشكل يتفاوت بين كاتب وآخر، فاللغة الخاصة التي تكتنفها صفحات الرواية هي قول أيديولوجي، يعبّر من وجهة نظر خاصّة إلى العالم والوجود»[13].

فنتبين بذلك أنّ الرّاوي صاحب فكر أيديولوجي يحاول أن يروج له في الرواية، فنفهم بذلك نظرته إلى العالم وطريقة تفكيره.

ب ـ المستوى الأيديولوجي:

هو بناء القيم الأساسيّ الشامل الأدبي الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه. وقد تحدّث «أوسنبسكي» عن هذه الأيديولوجية، وعرّفها بأنها «منظومة القيم العامَّة لرؤية العالم ذهنياً»[14]. فكما لكل إنسان منظومة قيم في هذه الحياة، فالراوي في أي عمل سردي لديه منظومة قيم يطرحها في الرواية ويدافع عنها.

وقد تهيمن أيديولوجيا الكاتب، أو قد يفسح الكاتب في المجال لأيديولوجيات متعددة متحاورة. متنافسة كالقومية العربية، أو الماركسية، أو غيرها. ونرجع إلى أوسبنكي لنذكّر بأنه «عندما نتحدث عن المنظور الأيديولوجي فلا نعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلاً عن عمله، لكن نعني المنظور الذي يتبناه في صياغة عمل محدّد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار أن يتحدث بصوت مخالف لصوته، وقد يغير منظوره في عمل واحد أكثر من مرّة، وقد يقوم من خلال أكثر من منظور»[15].

ويدل ذلك على أن الكاتب لا يبقى على منظور أيديولوجي واحد في الرواية الواحدة وإنما يغير منظوره بحسب ما تقتضيه طبيعة العمل الروائي.

ولكن برأيي إذا تغير المنظور الأيديولوجي عند الكاتب يؤدي ذلك إلى تشتّت ذهن القارئ.

فقد يعتمد المنظور الأيديولوجي إلى حدّ ما، على الفهم الغريزي للقارئ. وإذا طغى منظور أيديولوجي واحد مثلاً على الرواية، مثلاً (الأيديولوجيا الماركسية)، خضع العمل الأدبي كله

لوجهة نظر واحدة. أمّا إذا ظهر منظور مخالف، على لسان شخصية ما، أخضع هذا المنظور إلى إعادة تقديم بوساطة وجهة النّظر السّائدة التي تشمل تقديم الرأي ومصدره، فتخطئ، الشّخصيّة الّتي جاء المنظور المخالف على لسانها. وقد أطلق الناقد الروسي باختين على هذا النوع «الصوت المنفرد»[16].

بالإضافة إلى المستوى الأيديولوجي الذي تقدّمه المادة القصصيّة هناك المستويان النفسي والتّعبيريّ.

ج ـ المستوى النفسي:

ونعني به الوساطة التي يتمّ من خلالها تقديم الأحداث، والشخصيات، والمكان، وهذا المنظور بحسب أوسنبسكي ينقسم قسمين: ذاتياً وموضوعياً فيقول: «عندما يصوغ الكاتب بناءه القصصي يختار بين طريقتين: فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي، من خلال وعي شخص ما (أو عدة شخصيّات) أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي. أو بمعنى آخر، يستطيع أن يستخدم معطيات إدراك وعي (أو أكثر) أو يستطيع أن يستخدم الوقائع كما هي معروفة لديه وقد يذهب إلى استخدام الطريقتين في توافق أو توالٍ»[17].

د ـ المستوى التّعبيري:

يرتبط هذا المستوى بعلاقة الراوي بكلام الشخصية. وكان «أوسنبسكي» يرصد لنا المسافة القائمة بين من يرى ومن يتكلّم، وبدقة متناهية، وذلك حين أدخل المستوى التعبيري في عداد زوايا الرؤية»[18]. حتّى كأنه يقوم برسم بياني لحركة تلك المسافة، قرباً أو بعداً، ضيقاً أو اتساعاً، وذلك من أجل الصوت قياساً على الصيغة.

وهناك أساليب للتعبير يستخدمها الراوي في الرواية «وهذه الأساليب كثيرة نذكر منها :

أ) الأسلوب غير المباشر: وهو أسلوب يؤديه الراوي بضمير الغائب، ليسرد وليقدم الشّخصيات والأماكن والأشياء الخ... وليؤدي، في حالات، الحوار الثنائي والحديث الذاتي الخ...

ب) الأسلوب المباشر: وهو الأسلوب الذي تؤدي فيه الشّخصية خطابها مباشرة، إما من طريق الحوار الثنائي أو من طريق الحديث الذاتي: مناجاة أو استرجاعاً أو تداعيات أو تيار وعي.

ج) الأسلوب غير المباشر الحرّ: وهو الأسلوب الذي يؤدي فيه الراوي المادة القصصية من دون أن يستخدم مفردات القول وعلاقاته والضمائر.

د) الأسلوب المباشر الحر: وهو الأسلوب الذي تؤدي فيه الشّخصية المادة القصصيّة من دون استخدام مفردات القول وعلاقاته.

قد تتوالى هذه الأساليب في فقرات متتابعة، وقد تختلط في فقرة واحدة»[19].

2. الناحية الإجرائيّة:

رواية «جمرات من ثلج» رواية اجتماعيّة، ومنظومة متكاملة من الآراء

الفكريّة، تبيّن رؤية الرّاوي إلى العالم من حوله. فالكاتبة تنطلق في تلك الرّؤية من زاوية إسقاط الأفكار والآراء الموجودة على الشّخصيّات الّتي تتحرّك وتتفاعل في الرّواية. فلا نرى آراءً مخالفة للآراء الّتي تُعبّر عنها من خلال الشّخصيّة الرّئيسة «ميس»، ونرى أنّها تصوّر الشّخصيّات تصويرًا دقيقًا وتتحكّم بمصيرها، حيث يؤدّي القصّ في هذه الرّواية، راوٍ مشارك في صنع أحداثها وهو الشّخصيّة «ميس»، وتقدّم خطاب الذّات الدّاخليّ ويظهر ذلك من خلال استخدام ضمير المتكلّم أثناء عمليّة السّرد «كلّ صباح كنتُ أراه، وأنا في طريقي إلى مركز عملي، لقد صار وجوده تحت أحد الجسور جزءاً من تكوين ذاكرتي، لأنّ صديقي لم يتأخّر يومًا عن موعده»[20].

وبذلك نرى أنّ الأسلوب المباشر في طرح الرّؤى والأفكار، سواء من خلال الشّخصيّة الأساسيّة أم من خلال الشّخصيّات الثانويّة هو العنصر المهيمن في بنية النّصّ الرّوائيّ، فيصدر عنه أسلوب الخطاب المباشر في تقديم الشّخصيّات وزاوية الرّواية أو في موقع الرّاوي وعلاقاته، وفي المستويات الأيديولوجيّة والنّفسيّة والتّعبيريّة.

إنّ المنظور الرّوائيّ في رواية «جمرات من ثلج» يعبّر عن وجهة النّظر التي تعتنقها المؤلّفة وترغب في كتابتها، فنلاحظ أنّ الكاتبة تطرح نسقها الفكريّ والدّينيّ من خلال شخصيّاتها، وبالأخصّ من خلال الشّخصيّة الرّئيسة «ميس».

وتتّضح رؤية الكاتبة مها خير بك إلى الحياة من خلال عنوان روايتها «جمرات من ثلج» يعني الحياة جمر وثلج، أي ألم وأمل، موت وحياة، وحزن وسعادة، لكن لا مانع أن يكتسي الجمر أحيانًا سمة الثّلج فتصبح العواطف الحارّة باردة، كما يكتسب الثّلج أحيانًا من سمات الجمر بعض صفات الحرارة فيترك أثرًا، كما يتبادل الصّبر سمات الثّلج وسمات الجمر أحيانًا أخرى.

ويتأسّس الانسجام على هذه الثّنائيّة الّتي تتمظهر من خلال طبقات الدّلالة الّتي رسمتها «ميس» وهي شخصيّة متماثلة مع الحكي لأنّها تشارك في الأحداث، وذلك من خلال شكلين: الأوّل ما تُعبّر عنه الجمرات ويتحدّد من خلال البنية التوتريّة الّتي تنتظم الرّواية وتندرج تحتها عبارات الموت والحزن، الوحدة، الخوف، المرض الفقد من جهة، والثّانية تتمثّل في عبارات الأمل، الصّبر، الإيمان، القوّة، والتّحدّي. ومن خلال هذه البنية التوتريّة تقرأ حكاية تاريخ متخيّل لشخصيّة ميس القويّة الّتي تخونها أحياناً مواطن قوّتها الّتي صنعتها بنفسها، وحكاية شخصيّة الهادي المفجوع الّذي يعيش على أمل رؤية ابنه يوسف، وشخصيّة صموئيل/يوسف اليهوديّ العربيّ المسلم الّذي تتقاسمه الهويّة، وكلّها تلخّص تاريخ الإنسان الّذي يبحث عمّا به يكون إنساناً.

إنّ السّاردة ميس تتأمّل الواقع والتّاريخ وهي منذ ملاحظتها رجل

الجسر الهادي إمام في مستهلّ الرّواية وهي تفكّر تتأمّل تستنتج وتقارن وتخمّن، وظلّت هذه الوظيفة تلازمها طوال الرّاوية، فهي تلاحظ الشخصيّات وتتبع المكان والزّمان، وتتابع الأحداث وتصنعها أيضاً، وفي الوقت نفسه تكون في كلّ مرّة هي جزء من أحداث الرّواية.

والرّواية مبنيّة على الواقعيّة، لكنّها واقعيّة بلا ضفاف لأنّها تحيط بالقانون العام الّذي يجب أن يتحكّم في الطّبيعة البشريّة وقد أتاحت لنا أن نعيشها من خلال نماذج إنسانيّة يتحوّل فيها الثّلج إلى نار والجمر إلى ثلج. وتتّسم الرّواية بصيغة السّيرة الذّاتيّة، وهيمنة الصّوت الواحد، والمونولوجيّة والموضوعيّة الاجتماعيّة والسّياسيّة والشّخصيّة. ونرى أنّ واقعيّة الرّواية بادية للعيان ليس لأنّ الأحداث حصلت بالفعل، وإنّما من خلال أساليب الإقناع الّتي اعتمدتها المؤلّفة.

أ) الرّاوي موقعه وعلاقاته:

«إنّ دراسة مظاهر حضور الرّاوي تعني اقتفاء أثر صوت الرّاوي داخل الحكي، ويقتضي الكلام عن ذلك الإجابة على السّؤال: من يتكلّم في الحكي أو في الرّاوية؟ ثمّ الإشارة ثانياً إلى تدخّلات الرّاوي في الحكي، وأخيرًا الحديث عن تناوب عمليّة السّرد في القصّة أي الحديث عن الحال الّتي يتناوب فيها السّرد عدد من الرّواة، إمّا أن يكونوا أبطالاً في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي أيّ مجرّد شهود»[21].

ونلاحظ في رواية «جمرات من ثلج» أنّ الرّاوي يساوي الشّخصيّة الرّئيسة، فمعرفة الرّاوي تكون على قدر معرفة الشّخصيّة الرّئيسة، فيقدّم تفاصيل ومعلومات واقعيّة عن الشّخصيّة. ونجد حالاتٍ من التّماهي بين الرّاوي الوهميّ والرّوائيّة، لأنّ الكاتبة تسرد الأحداث باستخدام راوٍ وهمي. ومن زاوية تلك الرّؤية تبدأ الكاتبة بالتّعبير عن نسقها الفكريّ عندما تتحدّث عن الشّخصيّة «ميس» بأنّها أستاذة جامعيّة وأديبة «أنهيتُ يومي الجامعيّ، وعدتُ إلى بيتي شاكرةً الرّبّ على ما منحني إيّاه، وراجيةً أن يحميني من الفاسدين والمضلّلين، وأن يوفّق أخي في عمله الجديد»[22].

فبدت شخصيّة الدكتورة ميس تشبه الدكتورة مها كونها أستاذة جامعيّة، وقد حدّدت الاختصاص الّذي حصلت عليه من الجامعة وهو الأدب العربيّ. «وأنجزت شهادة الدّكتوراه، ومارست تدريس الأدب العربيّ في الجامعة الّتي منحتني شهادتي بدرجة مشرّف جدًّا»[23]. فنلاحظ أنّ شخصيّة ميس قريبة جدًّا من شخصيّة الدكتورة مها، فالشّخصيّتان تحملان همًّا وطنيًّا بعودة السّلام إلى ربوع العالم العربيّ، وتتمتّعان بنفس السّمات الأخلاقيّة، والثّقافيّة، والنّظرة إلى الوجود.

وتقيم الكاتبة علاقة بين ميس وحسّان كما بين مها وحسّان من خلال المرض، وما عدم موت حسّان في الرّواية إلاّ انعكاس لعدم موت حسّان الولد في

قلب الأمّ في الواقع الّذي أشارت إليه في الإهداء كمؤشّر على علاقة الشّخصيّة بالكاتبة. كما أنّ شخصيّة ميس السّاردة تتعرّف على تفاصيل الشّخصيّات الأخرى، وتتجلّى لنا تلك التّفاصيل من خلالها لأنّها في كلّ الأحوال تنقل لنا أثر الشّخصيّة، وهي بمثابة وسيط نتعرّف من خلاله على كلّ الانطباعات والآثار الّتي كوّنتها الشخصيّات في نفسها. واستخدام «مها خير بك» تعبير تأنيب الضّمير، ما هو إلاّ تعبير عن الحال النفسيّة الّتي عانت منها «ميس» أثناء امتناعها عن معاودة الاتّصال بالهادي إمام «تسلّط عليّ تأنيب الضّمير الّذي يعاقبني على أيّ خطأ ارتكبه، متى تحرّرني أيّها المستبدّ؟ ما أكثر مجرمي النّفوس في هذا العالم، وهم يعيشون بسلام! تماماً كزعماء بني إسرائيل يقتلون ويدمّرون وأياديهم تدّعي المصافحة من أجل السّلام، وهم يتلذّذون بوحشيّتهم! هل يعلم المجرمون أنّهم مجرمون؟ كيف يستطيع المجرم أن يُغلق عينيه وينام متجاهلاً بكاء الثّكالى وصراخ اليتامى وأنين الأرامل والشّيوخ والعُجّز»[24]. وأرادت بذلك أن تعبّر عن موت الضّمير العربيّ عند رجال السّياسة الّذين يصافحون مسؤولي الكيان الإسرائيليّ من أجل مصالحهم الشّخصيّة، وهم يرون بأعينهم ما يفعله هذا الكيان من تشريد واغتصاب أرضٍ وقتلٍ وتدمير.

فالكاتبة تريد أن تكونً شخصيّة «ميس» مثلها لتعبّر من خلالها عن مواقفها ومشاعرها. لذلك نجد أنّ الرّواية تعبّر هنا عن التصاقها بشخصيّة «ميس»، وتؤكّد أن الرّاوي ينتمي إلى فئة يساوي الرّاوي الشّخصيّة، ويتبيّن ذلك من خلال استخدام ضمير المتكلّم، حيث تروي ميس ما تعرفه، وتستحضر أحداثًا من ماضيها البعيد تكوّن شخصيّتها وتحكم تصرّفاتها، وتؤدّيها كما تبدو لها، فتروي حكايتها خلال حرب حزيران عام 1967 من منظورها الذّاتيّ «يومها تهدّم بيتنا وقُتل عمّي وثلاثة من أبنائه، أمام ناظري والدي ثمّ لحقت بهم زوجه من جرّاء الحروق والجّروح. أذكر أنّني قلتُ لأبي أمام هذا المشهد:

ـ هل سنبقى هنا يا أبي، أنا أخاف على أخي حسّان فهو ما زال صغيرًا»[25]. فاستحضار حدث حرب حزيران له تأثير على مستقبل الرّواية، فهذه الحرب هي التي هجّرتها من قريتها وجاءت بها إلى بيروت مع أخيها حسّان.

إذًا الرّواية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بشّخصيّة ميس وخاصّةً عند فتحها لقضيّة إنسانيّة، فعلاقة «ميس» بالهادي إمام ما هي إلاّ علاقة إنسانيّة، فلولا طلبه مساعدتها في البحث عن ابنه لما جاءت لرؤيته «بصراحة مطلقة أقول لك؛ يجب أن تعلم أنّ جلوسي ساعات من دون معرفة سبب جوهريّ أمر يزعجني، فأنا لم أفعل ذلك مع صديق أو زميل، ولكنّ إصرارك على طلب مساعدتي دفع بي إلى سماعك»[26].

بـ) المستوى الأيديولوجي:

رؤية العالم لا يمكنها أن تكون بعيدة في أيّ حال من الأحوال عن

الانتماء الاجتماعيّ والدّينيّ أو الرّؤى الّتي تتجلّى في رواية «جمرات من ثلج»، حيث يقدّم البناء الرّوائيّ في الرّواية بناءً على منظور الرّاوي فيكون دائمًا حاضرًا في الرّواية ويتدخّل في تفاصيلها وأحداثها، وينظر إلى العالم من هذا المنظور. ويتشكّل المنظور الأيديولوجيّ للرواية من خلال رفض الاحتلال الإسرائيلي للأراضي الجنوبيّة وأرض فلسطين، والتّعبير عن عواطف الشّوق والحنين إلى أرض الجنوب وإلى الأخ في بلاد الاغتراب، والسّعي إلى نبذ العنف، والدّعوة إلى السّلام، وسنحاول تبيّن الرّؤى الّتي تتجلّى في «جمرات من ثلج» وذلك انطلاقاً من القضايا الأيديولوجيّة الّتي تهيمن على هذه الرّواية وأهمّها ما يلي:

ـ المواقف السّياسيّة/ الوطنيّة:

تتّضح رؤية «مها خير بك» إلى رجال السّياسة في مواضع عدّة من الرّواية، وهذه الرّؤية احتلّت حيّزاً واسعاً من اهتمام الرّواية، وهذه الرّؤى السّياسيّة تحمل أبعادًا فكريّة «لم تقدّم صدح صوت الصّباح من فضاء مدينتي وأنا أندب الزّمن الّذي تقلّصت فيه مظاهر عيد الميلاد في مناطق لم تكن تعرف هويّة طائفيّة، ولكن الأسباب السّياسيّة وما تلاها من تدهور اقتصاديّ فرض حالة من التّموضع هذه»[27]. فالأسباب السّياسيّة هي الّتي منعت حال الفرح بعيد الميلاد وذلك بسبب التّحريض الطّائفي من قبل رجال السّياسة، هنا يقوم المنظور الأيديولوجيّ للراوية التي ترى العالم من خلال نبذ الطّائفيّة السّياسيّة والدّعوة إلى التآلف والمحبّة. وفي توصيفها لاستيلاء الكيان الصّهيوني على الأراضي الجنوبيّة، سعت إلى تجسيد الواقع الّذي عانى منه أهالي الجنوب، كما أنّها تطلق صرختها في نبذ الحرب والدّمار، والتّشريد الّذي يذهب ضحيّته أبناء الجنوب «إنّهم يريدون تهجيرنا والاستيلاء على مزارعنا وحقولنا:

ـ أنا أكره اليهود لأنّهم يقتلون أهلنا ويحرقون بيوتنا»[28].

وكأنّها تريد إيصال رسالة تصوّر بها همجيّة الحكومة الإسرائيليّة وتعلن استنكارها للسّياسات العربيّة المنبطحة أمام صلح تتكرّم به إسرائيل عليهم، وحقدها على الأمم المتحدة التي تلتزم الصمت ولا تحرّك ساكنًا تجاه ما يرتكبه الإسرائيليّون من مجازر بحقّ الإنسانيّة ومحاربتها لهم تكون عن طريق مقاطعة بضاعتهم «أنت محقّ لأنّ المشتريات اليوم كثيرة ومتنوّعة، وعليّ أن أختارها بدقّة، لأنّ بعض العاملين في البورصة الاقتصاديّة يشكّ في تسلّل بضاعة إسرائيليّة إلى أسواقنا، وأنت تعلم موقفي من هذا التّطبيع المفروض على حياتنا»[29].

إنّ القضيّة الوطنيّة الأهمّ الّتي تطرحها الرّواية هي التمسّك بالأرض، «غير أنّ هذه الحكمة لا تنطبق على علاقتنا باليهود المغتصبين أرضنا وحقّنا، والغادرين بنا، نحن نؤمن بحقّهم في الحياة، ورجال السّياسة في كيانهم الغاصب يمعنون في وحشيّتهم ومن

حقّنا الدّفاع عن الأرض والكرامة، نعم «الأرض هي العرض» رحمك الله يا والدي. نعم يجب ألاّ ننسى صراعنا مع الصهاينة المحتلّين»[30]. وهذا الأمر جسّدته «ميس»، فهي بالرّغم من سفرها إلى فرنسا وإلى بيروت ظلّت تحنّ إلى قريتها الجنوبيّة حتّى أنّها رفضت بيعها وكانت تتمنّى أن يعود أولاد حسّان إلى الأرض الّتي تركها والدها. وكان لديها هم وطنيّ، وهو عودة السّلام إلى العالم والخروج من الحروب الّتي لا تنتهي وأمنيتها أن يعود أبناء الوطن إلى أرضهم «غير أنّ الفكر المتعب لا يرتاح ولا يترك لصاحبه وقت استراحة، فهو يقودنا إلى حيث يشتهي ويشاء، وفسحته اليوم اختارت أمنيات مشفوعة بالإيمان بوطن آن له أن يخرج من أزمات لا تنتهي. ثمّ أنهى الفكر رحلته على نقطة عبور ترسم رغبة عودة أبناء الوطن إليه، فكان دعاء مشحون برجاء يختزل رغبتي في عودة أخي إلى لبنان بشكلٍ نهائيّ ليؤسّس عملاً في بيروت»[31]، وذلك لأنّها تعاني من ألم غربة حسّان.

ـ القضايا الدّينيّة:

طرحت الكاتبة بعض القضايا المتعلّقة بالدّين، والدّليل على ذلك ذكرها أقوال للسيّد المسيح(ع): «وأهمّ مزايا الإنسان المتفوّق الانتصار على الذّات واعتناق المحبّة: "أحبّوا مبغضيكم باركوا لاعنيكم، فأيّة محبّة تدعون إذا أحببتم من أحبّكم". هكذا خاطب السيّد المسيح تلامذته والمؤمنين به»[32]. وفي ذلك دعوة إلى المحبّة والتّسامح والرّحمة. وفي مواضع أخرى نتلمّس بأنّها إنسانة مؤمنة تلجأ إلى القرآن وإلى الدّعاء «فلماذا أحمّله وزرًا لا علاقة له به "ولا تزر وازرة وزر أخرى»[33]. «لم أترك آية أحفظها من القرآن إلاّ ورددتها، وما أغفلت دعاء»[34].

وهناك نوع من الحميميّة بين الشّخصيّة السّاردة المتماثلة حكائيًّا والخطاب حيث يصبح الانشغال بالخطاب (الكتابة) موازيًا للانشغال بالحكاية، فحين كتبت عن قصّة سارة وإسحاق اللّذين ربّما يوسف كان هناك انشغال بمسألة حوار الأديان والأعراق، وحين كتبت عن علاقة سارة وظافر ومنى وطارق إنّما عبّرت عن وهم الانتماء العرقيّ أو الدّينيّ أو الطّائفيّ الّذي قد يغيب انتماء الإنسان إلى أصله الأوّل وهو الإنسان.

وفي خلفيّة الرّواية نصّ مشترك بين الدّيانات وهو قضيّة يوسف، تكثّفه الكاتبة وتختزله باعتباره نصًّا تأسيسيًّا في الثّقافة الإنسانيّة، نصّ حاضر في الوعي الجمعيّ وفي الوعي الفرديّ في وعي اليهود والمسلمين، وهو في الرّواية بمثابة خلفيّة شبه فلسفيّة.

وأرادت الكاتبة من خلال قصّة يوسف/ صموئيل إثارة مشكلات الهويّة في عصرنا الحالي، وكيف أصبحت وسائل تدميريّة لتفكيك البلدان، وفي إشارتها إلى القيم الإنسانيّة لدى الشّخصيّة ميس انشغال بكيف تغادر هذه القيم العالم من حولنا. ففي رواية «جمرات من ثلج» دعوة تقليديّة لإنسانيّة الإنسان.

ونرى أن القضيّة الثقافيّة هي الّتي تحرّك سلوك كلّ شخصيّة، فميس والهادي، ويوسف، وحسّان، شخصيّات ثقافيّة سلوكياتهم تصدر من الفكر، لذلك نفهم سرَّ القرابة الفكريّة الموجودة عند هذه الشخصيّات: وتعمل الكاتبة على إقناع القارئ بوجهات نظر الشخصيّة ميس حول اليهود بعد أن تصدّه في البداية وتجعل الهادي كذلك باعتباره متلقياً في الرواية أيضاً يتقبّل هذا الفعل «هل طبيبه يهوديّ؟

نعم. ربّما كان عربيّاً، فهو يتكلّم العربيّة بشكلٍ مقبول.

إنّه يهوديّ عربيّ! كيف يثق السيّد حسّان بيهوديّ؟ ألا يعلم أنّهم غدّارون ماكرون؟ ألا يعلم أنّهم يتقرّبون منّا لأسباب شخصيّة ؟.

ليس هذا بالأمر الحتميّ، نحن نعلم أنّ آلاف اليهود في العالم يرفضون وجود الدّولة العنصريّة، ويندّدون بهمجيّة إسرائيل»[35].

وركّزت المؤلّفة على مفهوم الحبّ الّذي يتجاوز الأعراف والأديان والطّوائف سارة/ ظافر، منى/ طارق، من أجل إقرار إنسانيّة الإنسان باعتباره جوهر السّعي في الحياة، فالحبّ وقف حاجزًا مانعًا في وجه الخراب والموت والظّلم والكره الّذي يمثّله الكيان الصّهيوني وليس اليهود.

ج) المستوى النّفسيّ:

تستمدّ رواية «جمرات من ثلج» جمالها وقوّة تأثيرها من الشّخصيّة الرّئيسيّة «ميس» بما تملك من ملامح إنسانيّة وثقافيّة وأخلاقيّة. فالرّواية تدور حول هذه الشّخصيّة الّتي تعرّفت على الهادي إمام، وكانت بمثابة شخصيّة مركزيّة يتمّ إدراك العالم الخارجي من خلالها. فميس النّاظمة الذّاتية المتلبّسة بزيّ الرّاوية نراها تعكس رؤيتها إلى العالم من زاوية قناعاتها ورؤيتها الخاصّة، فالمستوى النّفسيّ المنطلق من الذّات هو النّافذة الّتي تطلّ منها الرّواية على العالم من حولها عبر استخدامها ضمير المتكلّم، «فلا تقدّم الأحداث إلاّ من زاوية نظر الكاتب، فهو يخبر بها، ويُعطيها تأويلاً معيّنًا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به»[36]. حتّى أنّنا نكاد لا نعثر على شيء خارج ما تراه عينا ميس أو ما تفكّر فيه، أيّ هذه الرّواية تنطلق من المنظور الذّاتي لشخصيّة «ميس» ثمّ تُعنى بما تفكّر فيه وتستدعيه وتحاوره، أي أنّ المنظور الذّاتيّ داخليّ وليس خارجيًّا. ونلاحظ أنّها اعتمدت المنظور الذّاتيّ في وصفها مدينة بيروت.

«نعم لقد استمرّ حلم اللّقاء ببيروت سنوات طويلة، وعندما عانقتها، شعرت أنّ دموع بيروت تبلّل كتفي، وتمنحها عطر البقاء والحياة، ورأتني أقرأ فضاء فكرها، فهي تأبى أن تتلوّن بغير لونها، وترفض أن تكون مغارة للتدليس الثّقافيّ، لن أنسى لها بعد غياب قسريّ..»[37]. فهي مدينة لبيروت لأنّها احتضنتها يوم هجرها الاحتلال عن قريتها الجنوبيّة، وفتحت لها أبواب الثّقافة والعلم ولشدّة حبّها

لها وصفتها بأمّ المدائن «لن أخذلك يا أمّ المدنيّة والمدائن»[38]. أمّا وصفها للهادي إمام، فقد كان موضوعيًّا في البداية، لكنّه تحوّل إلى وصفٍ ذاتيّ عندما عرفت سرّه، فقد ترك في داخلها في البداية نوعًا من الاضطراب والتّشويش عندما شكّت بأنّه قد يكون رجل مخابرات «فكنتُ أتساءل عن حقيقة هذا الصّامت، وكنتُ أدّعي في أنّني توصّلت إلى كشف شخصيّته، فاستقرّ الرأي عندي أنّه رجل مخابرات يتستّر وراء هذا المظهر الصّامت ذي القامة المديدة والبنية القويّة والألغاز المتسربلة قسمات وجهه أوحت بهذا الاعتقاد»[39]. لكن عندما عرفت مشكلته وساعدته في إيجاد ابنه يوسف، تحوّل وصفها إلى ذاتيّ «أدخل صوت الهادي السّعادة والطّمأنينة إلى نفسي، ففي صوته بوح روح شفّافة لا تعرف الكذب والغشّ، روح انتصرت على الألم بالألم، من دون أن تستسلم، منحتني ثقته بالمستقبل قوّة، وبخاصّة عندما كنت أقرأ في كلماته شجاعة يوظّفها في قهر الألم بالعمل والأمل»[40].

فصبر الهادي وشجاعته في تصدّيه للألم جعلها تصوّره تصويرًا ذاتيًّا نابعًا من إعجابها بشخصيّته.

د) المستوى التّعبيريّ:

تحدّد طبيعة الرّاوي العلاقة القائمة بينه وبين خطاب الشّخصيّات، فالرّاوي في رواية «جمرات من ثلج» يعلم ما تعلمه الشّخصيّة حيث يفصح عمّا يدور في خلد الشّخصيّة، ويعطي الفرصة للشّخصيّة أن تتحدّث أثناء الحوار الثّنائيّ بدلاً من أن يتحدّث عنها، فيقدّم الشّخصيّة على أنها شخصيّة حقيقيّة. والمستوى التّعبيريّ هو عبارة عن الأسلوب الّذي تعبّر الشّخصيّة عن نفسها من خلاله[41]. وبعد تجوالنا في الرّواية نلاحظ أنّ التّعبير فيها يتّخذ الأسلوب المباشر ويحكم كافّة مفاصلها وخاصّة أنّ الرّاوي يساوي الشّخصيّة، ومن الأمثلة على ذلك أسلوب الحوار الثّنائيّ الّذي دار بين ميس والهادي إمام:

«ـ لن أروي لك قصّتي قبل أن أعرف حقيقة مشكلتك العائليّة.

ـ قل لي، كيف علمت أنّني متعبة؟

ـ لقد أبصرتك في الحلم ضائعة في صحراء حاولتُ أن أرشدك إلى الطّريق لكن السّراب أفقدني الثّقة بالنّفس وخشيت ألاّ أعرف طريق النّجاة.

ـ إذاً لم تنقذني، سامحكَ الله»[42].

وباستخدام الرّاوي ضمير المتكلّم يكون قد اعتمد الأسلوب المباشر، وطريقة التّعبير أصبحت هي الأخرى زاوية تستخدم لرؤية العالم، فتكشف لنّا الدّاخليّ، وتمكّن القارئ من إدراك ما لا يدرك بوسيلة أخرى، فميس تحدّثنا عمّا جرى معها بضمير المتكلّم، وتوجّه خطابها بشكلٍ مباشر «لم أتأخّر في الحصول على تأشيرة دخول إلى الولايات المتحدة الأميركيّة، وفي الحصول على تذكرة سفر من لبنان والعودة إليه، واستحصلت على إذن بالسّفر، وصار كلّ شيء جاهزاً للتّعرف إلى صموئيل»[43]. إذ كان للسّرد وظيفة واضحة، فإنّ للأسلوب المباشر

وظيفة فنّيّة مختلفة، فالرّاوي = الشّخصيّة لا يقدّم المشاهد الخارجيّة فقط بل يتعدّى ذلك إلى تقديم المشاهد الدّاخليّة الّتي تحدث داخل النّفس وداخل الفكر، فيُمعن بإلصاق القارئ بالحياة نفسها ويحاول إيهام المتلقّي بالواقع، لذلك نرى أنّ خطاب «ميس» مباشراً عندما أخذت تسائل نفسها (حديث ذاتي) «سأتّصل بالهادي واعتذر: هل هو في عمله الآن، أم تحت الجسر؟ لا قدرة لي على الذّهاب أنا متعبة، لا بأس ستنتهي العطلة وأتحدّث إليه في مكان عمله، ولكن هل أتّصل به من أميركا؟»[44].

فبسبب إساءتها للهادي من دون سبب، وبسبب تأنيب الضّمير، أرادت الاعتذار منه وتقديم التّهاني له بمناسبة العيد قبل أن تسافر إلى أمريكا. وبما أنّ الرّواية قائمة على استخدام الأسلوب المباشر، يعني ذلك أنّ الكاتبة قد تركت الشّخصيّة تعبّر عن نفسها في صيغة المتكلّم لإقناع المتلقّي بحقيقة الشّخصيّات وواقعيّتهم ولإعطاء الزّخم والقوّة لمضمون الحوار، وإعطاء السّرد حيويّة عبر مسرحة الأحداث بتقديم مشهد مسرحيّ يتمثّل بالحواريّة، وكأنّ الأحداث تجري حقيقة على أرض الواقع، وليست معدّلة.

خلاصة الدّراسة:

عالج هذا البحث بناء المنظور الرّوائيّ ودلالاته في رواية «جمرات من ثلج»، وتوصّل إلى معرفة الأمور التّالية:

أولاً: المنظور الرّوائيّ: الرّاوي، موقعه وعلاقاته.

ثانياً: المنظور الرّوائي على المستويات التّالية: الأيديولوجيّ، النّفسيّ، التّعبيريّ. حيث أثارت الكاتبة من خلال المنظور الأيديولوجيّ قضايا سياسيّة، وإنسانيّة، ووطنيّة، ودينيّة وثقافيّة.

وقدّمت الشّخصيّة «ميس» الأحداث والوقائع من خلال وعيها الذّاتيّ في ما يخصّ المنظور النّفسيّ، وإنّ السّرد الذّاتيّ هو الأبرز ويحكم على مجريات الأمور من خلال نظرتها الخاصّة إلى العالم من حولها.

أمّا بالنسبة للمستوى التّعبيري في رواية «جمرات من ثلج»، فالملاحظ أنّ السّاردة أكثرت من استخدام الأسلوب المباشر، وكان الأسلوب المهيمن على صفحات الرّواية ويبرز ذلك من خلال كلام الشّخصيّة، واستخدام ضمير المتكلّم الّذي كان حاضرًا حضورًا لافتًا، وذلك لإلصاق المتلقّي بالحياة نفسها ومحاولة إيهام القارئ بالواقع لأنّ الرّواية تتّسم بصفة الواقعيّة، وتقييم الكاتبة البناء الرّوائيّ من منظورها الّذي يمثّل رؤيتها العامّة إلى العالم، ونرى أنّ الشّخصيّات الّتي ابتكرتها تشترك في صفة أو صفات القرابة الفكريّة والإنسانيّة للحبّ والوفاء. بالإضافة إلى تناص الشّخصيّة والعلامات الدّالّة على الكاتبة في الرّواية هناك مؤشّرات كثيرة السّاردة أستاذة جامعيّة وأديبة فالمؤلّفة منحت شخصيّاتها الكثير من سماتها. كلّ ذلك

كان رائعًا لاحتوائه الملامح الفنيّة للرّواية الجديدة، وقدّم لنا حبكة وشخصيّات حيويّة تمتلك الأصالة الّتي تساعد في إنتاج رواية حديثة.

منال شرف الدين

الهوامش

(1) يمنى العيد، تقنيّات السّرد الرّوائيّ، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص 112.

(2) نبيل أيوب، التّعبير/ منهجيته وتقنياته، دار المكتبة الأهليّة، بيروت، 2000، ص 148.

(3) Wayne G. Both, "Distance et point de vue", poétique du récit, p. 87.

(4) J.Kristiva,Letexteduroman,Approche sémiotique du structure discursive, transformationnelle, Mouton, 1976, p. 18.

(5) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص 114.

(6) عادل ضرغام، في السرد الروائي، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2010، ص 17.

(7) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص 105.

(8) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، ط 202، ص 115.

(9) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 ص 89.

(10) محمد أبو عزة، تحليل النص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2010، ص 77.

(11) م. ن، ص 79.

(12) ضرغام، في السرد الروائي، ص 41.

(13) م. ن، ص 18.

(14) مترجم عن : Uspenski , Apoetics of composition , P.8.V. Zavarin and S. witig, Berkeley university of California press , 1973 , P10.

(15) سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 233.

(16) مترجم عن : M. Baktin , problem of Dostowsky's poêtics, trans. R.W, Rotesel ardis , 1973 , P.(1)

(17) قاسم، بناء الرواية، ص 140 ـ 141.

(18) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 299.

(19) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللّبنانيّة (1972 ـ 1992)، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1999، ص 504.

(20) مها خير بك ناصر، جمرات من ثلج، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2009، ص 7.

(21) J. L. Domortier et Fr. Plazanet : pour lire le récit, Ed. Duclot, 1980, p. 111.

(22) مها بك ناصر، جمرات من ثلج، ص 19.

(23) م. ن، ص 56.

(24) م. ن، ص 69.

(25) م. ن،، ص 50.

(26) م. ن، ص 64.

(27) م. ن،، ص 39.

(28) م. ن، ص 52.

(29) م. ن، ص 45.

(30) و (31) م. ن، ص 43.

(33) م. ن، ص 49.

(34) م. ن، ص 23.

(35) م. ن، ص 61.

(36) لحمداني، بنية النصّ السّرديّ، ص 47.

(37) مها بك ناصر، جمرات من ثلج، ، ص 15.

(38) م. ن، ص 15.

(39) م. ن، ص 7.

(40) م. ن، ص 222.

(41) سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 212.

(42) مها بك ناصر، جمرات من ثلج، ص 59.

(43) م. ن، ص 166.

(44) م. ن، ص. 40.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

ـ خير بك ناصر مها، جمرات من ثلج، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2009.

ثانياً: المراجع

1. إبراهيم عبد الله، السّرديّة العربيّة، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط1، 1994.
2. أبو غزة، محمد، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
3. أيوب، نبيل، التعبير منهجيّته وتقنياته، دار المكتبة الأهلية، بيروت، ط1، 2007.
4. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
5. خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
6. زراقط، عبد المجيد، في بناء الرواية اللبنانية (1972ـ1992)، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1999.
7. زيتون، علي مهدي، النص الشعري المقاوم في لبنان، منشورات إتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، ط1، 2001.
8. زيتون، علي مهدي، النص من سلطة المجتمع إلى سلطة المتلقي، حركة الريف الثقافية، ط2، 2010.
9. زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ودار النّهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.
10. ضرغام، عادل، في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
11. العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، 1990.
12. قاسم، سيزا، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
13. لحمداني، حميد، بنية النصّ السردي المركز الثقافي العربي، ط2، 1993.
14. يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

ثالثاً: المراجع الأجنبية :

1ـ Baktin , M. Problems of Dost wof sky's. Poêtics trans. R.W. Rostesel ardis , 1973.

2ـ Kristva , Julia , Le texte du roman , Approche sémiotique du structure , éd mouton , 1971.

3ـ Uspensk: Poetics of composition, trans. Zavarin and witig Berkeley , university of California , press , 1973.

4ـ Wayne G. Booth: Distance et point de vue, poétique du récit, points, Seuil, 1997.

5ـ Woolf, Verginia: L'art du roman, éd seuil, Paris, 1963.

6ـ W, Kayser, Qui racent le roman ـ in poétique, N.4 Ed. du Seuil, Paris, 1970.

المرأةُ في شعرِ أبي تمَّام

أ. عبدالله سكرية

هو حبيبُ بنُ أوْسٍ الطَّائيُّ، ولِدَ في قريَة "جاسِم" على الطَّريقِ ما بيْنَ دمشقَ وطبريَّةَ. اخْتُلِفَ في سنَةِ موْلِدِهِ، وَوَقعَ الشَّكُّ في نَسبِهِ إلى طيْءٍ. وثبُتَ أنَّهُ تَركَ مِهنتَهُ في حيَاكةِ الثِّيابِ، وراحَ، بعْدَ أنْ تفتَّحَتْ قريحتُهُ الشِّعريَّةُ، يَمْتَهِنُ حِياكَةَ الشِّعْرِ، وقدْ صقلَها باخْتِلافِه إلى حَلقاتِ العلْمِ والأدَب، وتنقَّله بيْنَ المُدنَ والأمْصارِ العربيَّةِ مادِحًا الأمَراءَ والخُلفاءَ...

كانتْ حُظْوتُهُ الكبْرى عنْدَ الخَليفةِ المُعتَصِم في بغدادَ، وفيها تَولَّى في شعرِه تَسْجيلَ الأحْداثِ والأعمال التي رافقَتْ فتْرَةَ الخِلافَةِ، وتُوِّجَتْ بفتْحِهِ "عمُّوريَّة"، وأخْذِ "المُعتصِم" فيها بثأرِ المَرْأة العربيَّةِ التي اعْتَدى عليْها الرُّومُ في قريتِها "زِبطْرَةَ" الواقعَةِ على حُدودِ بِلادِهِم، وقالتْ قوْلتَها الشَّهيْرَةَ: "وامُعْتَصِماهُ" (...) ومِنْ هذهِ الواقعَةِ كانتْ قَصيدةُ أبي تمَّام في فتْح عمُّوريَةَ. وكانَ أنْ راحَ يَتهاداه كِبارُ رِجالِ الدَّوْلةِ، وتَتَوثَّقُ علاقتُهُ بعْدَ المُعْتَصِم بالخليفةِ الواثِقِ وَبِكبارِ الرجالاتِ في ذلك العصْرِ.

كانَ أبو تمَّام ذا ثقافَةٍ واسعةٍ، أعجَبَ شعرُهُ أهلَ المَعاني والفَلسفَةِ، إذ إنَّهُ كانَ يَحذقُ علْمَ الكلام بِأصُوله وَفُروعِه ،وقدْ أثْرى بحضارةِ العصرِالعبَّاسيِّ، ومثَّلَها في شِعْرِهِ خيْرَ تمثيل أدبًا ومعرفَةً؛ ثم إنه امتازَ بِحدَّةِ ذكائِه، وبأنَه كان يَشقى في بناءِ شِعرِه، واسْتنباطِ مَعانيهِ؛ وقدْ نقَلَ الرُّواةُ عنِ الكنْديِّ الفيْلسوفِ قولَهُ: "هذا الفتَى يَموتُ شابًّا، فقيْلَ لَهُ: ومِنْ أيْنَ حَكمْتَ عليْه بِذلكَ؟ فقالَ: رأيْتُ الحِدَّةَ والذّكاءَ والفِطْنَةَ، معْ لطافَةِ الحسِّ وجُودَة الخاطر؛ ما علِمْتُ أنَّ النَّفْسَ الرُّوحانيَّةَ تَأكلُ جسَدَهُ، كما يَأكلُ السَّيفُ غمْدَهُ ". وكانَ ما توقَّع الكنْديُ، إذْ إنَّه ماتَ عنْ عمرٍ ما تعدَّى الأرْبعينَ عامًا مِنَ السِّنين. 190ـ232 هجري، 806ـ846 ميلادي.

أبو تمَّام الصَّانِعُ والمُصوِّرُ..

كانَ أبو تمَّام يُعنَى في شِعْرِهِ بالتَّصوير، فيَروحُ يَمزجُهُ بالجِناسِ والطِّباق والمُشاكَلَةِ؛ ويَصبغُه بِألوانِ التَّجسيم والتَّشخيص، فَتَراهُ يُجسِّمُ المَعاني في صُوَرٍ مادِّيَّةٍ حسِّيَّةٍ، كمَنِ التَزمَ تَعريفَ "أرسططاليس" للتّشخيص: "بأنّهُ قوَّةُ وَضْع الأشْياءِ تحْتَ العين". فلا غَرابَةَ إذاً، لوْ صارَ شِعرُهُ، لعِنايَتِه بهذهِ الصّنْعةِ، ضرْبًا

مِنْ لوْحاتِ الرَّسَّامينَ، وصارت قصائدُه كالقلائدِ يَصوغُها الصائغُ الحاذقُ..

واللَّافتُ أنَّ هذهِ المَقْدِرةَ قدْ ألبَسَها نزْعَةً فلسفيَّةً وثقافَةً، رافقَهُما عمْقٌ ودِقَّةٌ، وكلُّها كانَ جلَّلَها غُموضٌ فنِّيٌّ لا يَحجِبُ المَعْنى. وليسَ غريبًا، كَما ورَدَ، أنَّ أحَدَهُم قدْ سَألهُ، وهوَ يَسمعُهُ يُنشِدُ قَصيدَة: لِماذا تَقولُ ما لا يُفهَمُ، فيُجيبُهُ على البَديهة: وأنَت لِماذا لا تَفهَمُ ما يُقالُ؟ يُراجَعُ في هذا البابِ كتابُ "الفنّ ومَذاهبُهُ في الشِّعر العرَبِيِّ" لـ الدكتور شوقي ضيف. ص 219 وَما يَليها.

ونسألُ: هلْ إنَّ المرأةَ عنْد أبي تمَّامٍ، هيَ غيْرُها عنْدَ مَنْ عاصَرَهُ في عصْرِه، أو سَبقَهُ مِنْ غيرِ عصْرِه؟ وهلْ سيكونُ حبُّهُ غيْرَ حبِّ أقرانِه لَها؟ وهلْ سيكونُ الحبُّ في العصرِ العبَّاسيِّ غيرَهُ في بقيَّةِ ما سبَقَ؟ أمْ أنَّهُ تَعلُّقٌ بالحبيبِ، يرافقُهُ سهَرٌ، وشوقٌ، وألمٌ، وشَكوى، وتمنُّعٌ وحسَدٌ؛ أوْ يُرافقُهُ لقاءاتٌ وأحاديثٌ، وما يَستتبْعُهُما مِنْ علاقاتٍ؟

وهلْ جاءَ الشِّعرُ ليكونَ النَّاطقُ باسْميْهِما شأنَ كلِّ العُصورِ؟

ـ «ضَاقتْ، بحبٍّ لها، الأقوالُ والكَلمُ».

هيَ المَرأةُ في العصرِ العبّاسي، كَما في كلِّ العصورِ.. نَأيٌ وإعراضٌ، فذِكْريَاتٌ .

وَيَبقى الحُبُّ ومَعَهُ الكلَفُ بالحبيبِ. ومَنْ ذا الذي يُعارضُ أمْرَ اللهَ، أو يرْفضُ حُكمَهُ؟ فلتهْمِ الدُّموعُ إذا، وتغصَّ بها العيونُ، وليَمُتِ العاشقُ شَأنَ مَنْ ماتَ قبْلَه، وقدْ أوْدى بِهِ الحبُّ والوَجْدُ!!..

سَقَى اللهُ مَنْ أهْوَى، على بعْدِ نَأيِهِ
وإعراضِهِ عنِّي، وطوْل جَفائِهِ
أبَى اللهُ، إلَّا أنْ كَلفتُ بِحُبِّهِ
فأصبحتُ فيهِ راضيًا بِقضائِهِ
وأفرَدْتُ عيْني بالدّموعِ فأصبَحَتْ
وقدْ غَصَّ منْها كلُّ جفْنٍ بمائِهِ
فإنْ متُّ منْ وجْدٍ بِهِ وصَبابَةٍ
فكمْ مِنْ مُحِبٍّ ماتَ مِثلي بِدائِه

فهو حبيبٌ لا يُشْبِهُهُ حَبيبٌ، وليسَ مثلهُ أحَدٌ، وفيهِ تَتلَخَّصُ كلُّ آياتِ الجمالِ، كَما رآها شُعرَاءُ العصْرِ العبَّاسيِّ آنَذاكَ:

أزَعَمْتَ أنَّ الظَّبيَ يَحكي طَرْفَهُ
والقدَّ غصْنٌ، جالَ فيهِ ماؤُهُ
أسْكُتْ فأيْنَ ضياؤُهُ وبَهاؤُهُ
وكمالُهُ، وذَكاؤُهُ، وحيَاؤُهُ؟
لمْ تُغْنِ أسْماءُ المَلاحَةِ والحِجَى
في مَنْ سِواهُ فإنَّما أسْماؤُه

ولئِنْ كانَ الجَمالُ والإحْساسُ بهِ مبْعثَ رِضَى، ومَحلَّ أنسٍ؛ فهَا هوَ في جَمالِ حبيبتِهِ يَأسَى ويَتعذَّبُ، ويَذهَبُ بالعِتابِ قائِلًا:

أحْبابَهُ، لمْ تَفعلونَ بقلبِهِ
ما ليسَ يَفعلُه بِهِ أعْداؤُهُ!؟
مطَرٌ مِنَ العبَراتِ خدِّي أرْضُهُ
حتّى الصَّباح، ومُقلتَايَ سَماؤُه.

ثمَّ إنَّهُ يَتذكَّرُ، ويَبكي (...] فالبُعْدُ، والصُّدودُ كلاهُما كافٍ ليَقولَ أبُو تمَّامَ :

ذكرْتُكِ حتَّى كدْتُ أنساكِ للَّذي
توقَّدَ مِنْ نيرانِ ذكراكِ فِيْ قَلْبي..

الوفاءُ للحَبيب

والّلافتُ أنَّ الشَّاعِرَ، رغْمَ وُلوعِ الحَبيبِ بصدِّه، وبِحَربٍ عليْهِ، وظنٍّ بِهِ ونَأيٍ، فهَا هوَ أبو تمَّام يَعتَرِفُ بأنَّ مَودَّةً زُرعَتْ في صَدرِه، كانتْ عليه رقيبًا أوْ قُلْ مُخبرًا، تَرامَتْ حَركاتُهُ ونَظراتُهُ، لوْ تَجرَّأَ وراحَتْ نَظراتُهُ تبْحث عنْ أُخْرى ..

زرَعْتُ لهُ في الصَّدْرِ منِّي مَودَّةً
أقامَتْ على قلبي رَقيبًا مِنَ الحُبِّ
فمَا خَطَرتْ ليْ نَظْرةٌ نحْو غيْرِه
منَ النَّاسِ، إلَّا قالَ: أنتَ على ذنْبِ.

وَعَلى حامِلِ الذُّنوبِ أنْ يَتَحمَّلَ وزْرَ أفْعالِهِ. وجزاؤُهُ أنْ يَسْتَأنِسَ بِذكر الحَبيبِ، وإنْ أبْقى الحبيب في قلبِهِ حُزنًا وَأسَى ..

غيرُ مُستَأنِسٍ بشيْءٍ إذا غبْـ
تَ سِوَى ذكرِكَ الذي لا يَغيبُ
أنتَ دونَ الجُلَّاس أنْسٌ، وإنْكنْـ
تَ بعيداً فالحُزْنُ منْكَ قريْبُ..

فما أغرَبَ أنْ يَأنَسَ المَرءُ بالحُزن كيْ يَتسلَّى! ..

ويَصْبرُ أبو تمَّام ويَصْبِرُ، هذا الذِّئبُ الجارِحُ الذي سلَّمَ هيْبتَهُ وقوَّتَهُ لهذا الظبْيِ؛ فحوَّلَ الظَّبْيُ شاعرَنا إلى مِساحةٍ مِنَ الحُزنِ، وإلى مَوطنٍ للآلامِ والعَذابِ، فيَا لهُ مِنْ ظبْيٍ قاتِلٍ!..

صَبَرْتُ منْكَ بصبْرٍ غيرِ مَغلُوب
ودمْعِ عيْنٍ على الخدَّيْنِ مَسْكوبِ
صيَّرتَني مُستَقَرًا للهوى، وَطنًا
للحُزْن، يا مُستَقرَّ الحُسْنِ والطِّيبِ!.
لئِنْ جحَدتُكَ ما لاقيْتُ فيْكَ، فقَدْ
صحَّتْ شهودُ تَباريحي، وَتَعذيبي
بِزفْرَةٍ، بعْدَ أخْرَى، طَالَما شَهِدَتْ
بأنَّها انتُزِعَتْ مِنْ صدْرِ مَكروبِ
لكنْ عدَوْتَ على جسْمي فبِنْتَبِهِ
يا مَنْ رأى الظَّبْيَ عدَّاءً على الذِّيبِ

الإعراضُ عنِ الحبِّ حبٌّ

وإذا كانَ جميلٌ، قدْ أورَثْ شَتيمَةُ بُثينَةَ قلبَهُ، بحبٍّ لَها، فهَا هُو شَاعِرُنا يَزدادُ حبًّا مِنْ قبيحِ الفِعال، ولَئيمِ الصَّدِّ والإعْراضِ!

تَلقَّاهُ طَيْفي، في الكَرَى، فتَجنَّبا
وقبَّلْتُ، يَوْمًا ظِلَّهُ، فتَجَنَّبا
وخبِّرَ، أنِّي قدْ مَرَرْتُ بِبابِه
لأَخلِسَ منْه نَظْرةً، فتَحَجَّبَا
ولوْ مرَّتِ الرِّيحُ الصَّبا عنْدَ أذْنِهِ
بِذكْرَى لسَبَّ الرِّيحَ أوْ لتَعَتَّبَا
ومَا زادَه، عنْدي، قَبيْحُ فِعالِه
ولا الصَّدُّ والإعْراضُ إلّا تَحبُّبا..

فمَنْ ذا الذي يَحْلمُ، إذًا، على مزاجِه؟ وَمَنْ هوَ، هذا المَعْشوقُ الذي يتَأبَّى حتَّى رؤيَةَ طيْفِ الشَّاعِرِ، ويَأنَفُ أنْ يُقبِّلَ الشَّاعرُ، وَلَوْ، ظلَّهُ؟ وَيبْقى الشَّاعرُ، مع ما عليْها حالُهُ مِنْ صَدٍّ، خاضِعًا، عاشِقًا وَصابِرًا!!

جَسدٌ، وألحاظٌ، وعبوديَّةٌ.. وموتٌ

إنَّها الألحَاظُ.. تَشدُّه، وتَكادُ تُميتُه بِشيْءٍ ما، ويُذيبُهُ منْها حسْنٌ وَطيبٌ، وفي ذلك خَوْفٌ على العُيونِ إذا ما أنْعمَ النَّظَرَ، فيقولُ:

لقدْ قصَرْنا دونَكَ الألحاظَ خوفًا أنْ تَذوبَا
كلَّما زِدْناكَ لحظًا، زدْتَنا حُسْنًا وَطيبَا
مرِضَتْ ألحاظُ عَيْنَيْكَ فأمْرَضْتَ القُلوبَا.

وأنْ تَذبُلَ النَّظَراتُ، ويَعْتليها الوَسَنُ، ويَرى الرَّائي أنَّ شيْئًا مَا يُذيبُهُ ويَجعلهُ يَسْتسْلمُ ويَعشقُ.. وتلكَ قضيَّةٌ ثابتَةٌ، نَقرأُها في لُغة العيونِ الوَسينَة الجميلة، وفي لغةِ الشُّعَراءِ والأدباءِ العُشَّاقِ، نَقرَأُها.. ولكنْ.. ما بالُكمُ، وقدْ كادَ يَذوبُ الجَسَدُ بِتمامِهِ، وهُوَ لمْ يُلمسْ بَعْدُ؟؟

يا قضيبًا لا يُدانيه
مِنَ الأنْسِ قَضيبُ
فوْقَه البَانُ، ومِنْ تحْـ
ـتِ تَثنِّيه، كَثيبُ
وَغزالًا كلَّمَا مَرَّ
تَمَنَّتْهُ القلُوبُ
ذَهَبيُّ الخَدِّ، يُدْ
نيهِ مِنَ الرِّيحِ، الهُبوبُ
ما لَمسْناهُ وَلكنْ
..كادَ مِنْ لحْظٍ يَذوبُ

وترى الشاعر يعود بالحب إلى الموت فيعترف:

أنا مَيْتٌ، ولئِنْ متُّ
فمِنْ حُبِّي أمُوتُ

ولا بَأسَ، في أنْ يَموتَ المُحبُّ مِنْ أثَرِ حِرمانٍ، وألمٍ مِنْ حَبيبٍ، فيَرضَى بِمَا قُسِمَ لَهُ مِنْ عَذابٍ.

يَمنَعُ القُبْلَةَ مَنْ يَـهْ
واهُ، والتَّسْليمُ قُوْتُ

وإذا كانَ للشَّاعِرِ أنْ يَموتَ حبًّا، ويَقضي بِحبِّ مَنْ أحَبَّ، فكيفَ لَهُ ألَّا يَقبَلَ بعبوديَّةٍ تُقرِّبُهُ مِنَ الحَبيب، وتجعلهُ خادِمًا لَهُ، على عذابٍ منْه وتَمَنُّعٍ؟ وها هوَ الشَّاعرُ يُنادي:

حمَّلتَ جسْمَكَ في الهَوَى
مَا لمْ يُطِقْهُ، فَهدَّهُ
يا شامِتًا بي، إذْ رَأى
هَجْرَ الحَبيبِ، وصَدَّهُ
لا تَشْمَتنَّ... فإنَّهُ
..مَوْلى، يُؤَدِّبُ عبْدَهُ

قدْ هدَّهُ اللحْظ والقَدُّ والخَدُّ، وصارَ عَبْدًا لحُسْنِها ولا بأسَ، لوْ عشِقَ السَّهَرَ، وفارَقَتهُ هدْأةُ الليلِ.

وفاتنِ الألحَاظِ والخَدِّ
مُعتَدِلِ القامَةِ والقَدِّ
صيَّرني عبدًا لهُ حسْنُهُ
.والطَّرْفُ قدْ صيَّرهُ عبْدي

إلى أنْ يقولَ:

رأيْتُ في النَّوْمِ أنَّ الصُّلحَ قدْ فَسَدا
وأنَّ مَوْلايَ، بعْدَ القُرْبِ، قدْ بَعُدَا
لِمْ لَمْ أمُتْ حَزَنًا؟ لِمْ لمْ أمُتْ أسَفًا؟
لِمْ لَمْ أمُتْ جزعًا؟ لِمْ لَمْ أمُتْ كَمَدَا
قدْ كِدْتُ أَحْلِفُ إلّا أنَّ ذا سَرَفٌ
ألّا أذوْقَ مَنامًا، بَعْدَها، أبَدَا
أصْبَحْتُ مِنْ زَفَراتٍ لا أَقوْمُلَها
أشْكو الرُّقادَ، إذا غيْرِيْ شَكا السُّهُدَا

وماذا لو خلتِ السَّاحةُ؟

وهلْ مِنْ غَرابَةٍ في حَبيبٍ تَمنَّى الموْتَ فداء لِمَنْ يُحبُّ؟ وهلْ أحْلى مِنْ أنْ يَكونَ في عِدادِ الخَالدينَ. أوَليْسَ لِقصَّةِ "روميو

وجولييت" طعْمٌ مُختَلفٌ عنْ طُعوم العُشَّاقِ الآخرينَ، وقدِ انْتهى بِهما الحبُّ إلى الموْت؟ فكيفَ إذا يُطيقُ العاشقُ أبو تمَّام حياتَه، ولمْ يَمُتْ كمَدًا وجزَعًا وأسَفًا وحَزنًا؟ وهلْ يكونُ شاعِرُنا قدْ أضاءَ، في أيَّام عصرِه كمَا أضَاءَ غيرُهُ، على مثْلِ هذهِ النِّهَايَاتِ في أقاصيصِ الحبِّ ؟

ومَاذا لَوْ التَقَى العاشِقُ والمَعشوقُ، ومَا عادَ للحِرْمان مَكانٌ.. وكانَتْ خُلْوةٌ وكانَ ما يَكونُ في الخلْوَة مِنْ..؟ إنَّهُ عبَثُ الشَّيَاطينِ.

ما كنْتُ أحْسَبُ أنَّ لي مُسْتَمتَعًا
في قُرْبِهِ، حتَّى بُلِيْتُ بِبُعْدِهِ
لا شيْءَ أحْسَنُ منْهُ، ليْلَةَ وَصْلِنا
وقدِ اتَّخَذْتُ مِخَدَّةً مِنْ خَدِّه
وفَمي، على فمِهِ، يُسامِرُ رِيْقَهُ
وَيَدي تَنَزَّهُ في حَدائِقِ جِلْدِهِ.

وتَسْتكينُ الشَّياطينُ، وتَهدأُ أمَامَ هيبَةِ الجَمالِ، وقد أيْقظَتْ مَلاحتَهُ ذِكرَى هبَّتْ في عتْمَةِ ليلٍ فارَتْ فيهِ أشْواقُ العاشِقينَ. فأنتَ الآنَ معَ حبيبٍ مليحٍ سَميرٍ، وكنْزُكَ أنْ تَشتاقَ إليهِ، ومعَ اشتياقِكَ عبَراتٌ غَزيْراتٌ.. وكفَى .

نادَمْتُ ذكرَكِ، والظَّلْماءُ عاكِفَةٌ
فكانَ يا سيِّديْ، أحْلى مِنَ السَّمَرِ
فلوْ تَرى عَبْرَتي، والشَّوْقُ يَسْفَحُها
لَما التَفَتَّ إلى شيْءٍ مِنَ المَطرِ
يا مَنْ إذا قلْتُ: يَا مَنْ لا نَظيرَ لَهُ
في حُسْنِه، قيل لي يا أصْدَقَ البَشَرِ
ما إنْ أرَى وَجْهَكَ المَكنونَ جوْهرُهُ
يا أمْلَحَ النَّاس، إلّا نُسخَةَ القَمرِ

وماذا لوْ كانَ الحَبيبُ مِنْ غيرِ ما كوَّنَ اللهُ منه البَاقي مِنَ البَشرِ؟ أهُوَ مِنْ ماءٍ ونارٍ؟ وليسَ لهُ أنْ يكونَ مِنْ طينٍ؟ تعالَوْا نَقرَأْ:

باشَرَ الماءَ فهُوَ في رِقَّة الصَّنْعَةِ كالماءِ، ولكنه ليَسَ يَجري
جَمَشَ الماءُ جِلدَهُ الرَّطْبَ حتى خِلتُهُ لابِسًا غِلالَةَ جَمْرِ..

وهلْ أرَقُّ مِنَ الماءِ؟ فهَا هوَ يُداعِبُ جلْدَها برِقَّة عجيبةٍ، حوَلتْه إلى تلكَ الحُمْرَةِ اللاَّمعَةِ الحارِقَة الدَّافئَةِ..

ثمَّ هيَ:
نَبيلُ رِدْف ، دَقيقُ خَصْرٍ
سَليْلُ شَمْسٍ، نَتيجُ بَدْرِ
بَديعُ حُسْنٍ، رَشيقُ قدٍّ
مَليحُ خَدٍّ، نَقيُّ ثَغْرِ
قضيبُ بانٍ عليه بَدْرٌ
مِثالُ حُسْنٍ، عَروسُ خِدْرِ.

إنَّهُ تكثيفٌ في وصْفِ مَلاحَة الحَبيب؛ وكأنَّ الشَّاعِرَ قدْ جمَعَ فيهِ ما قالَهُ شُعراء سَبقوهُ أوْ جايَلوهُ، وراحَ يَتَغنَّى كمَا تَغنَّوْا بِجمالِ حَبيباتِهم؛ زادَ على ذلكَ إعجابٌ شاعريٌّ خاصٌّ، وقَّعَهُ أبو تمَّام بإيقاعاتٍ داخليَّةٍ، ليسَ أقلّها هذهِ التَّوازُنات اللاَّفتَةُ. وسواءٌ أكانَتْ صَنْعَةً أمْ تَصَنُّعًا، فهيَ مُتَفرِّدَةٌ بِطَرافَتِها، وإجمالِها مَحاسِنَ الحَبيبِ. زدْ في التَّفرُّدِ أنَّ العِطْرَ منْها يَتكلَّمُ! ولكنَّهُ غيْرُهُ العِطرُ.

أتَاها بِطيبٍ أهْلُها فتَضَاحَكتْ
وقالتْ: أيَبْغي العِطْرُ ويَحكُمُ العِطرا؟
أحَاديثُها دُرٌّ، ودُرٌّ كَلامُها
ولمْ أرَ دُرًّا، قبْلَهُ، يَنْظِمُ الدُّرَّا.

لا كالنِّساء ..

وَيبْقَى أنَّ شاعِرَنا، حبَّابُ جَمالٍ، تَسْتَهويه المَرأةُ، وتُغويهِ. وهيَ إنْ غَوَتْ، تُحسِنُ الأداءَ، وتُتْقِنُ الغِوايَةَ؛ شَعْرٌ، وناهِدٌ، وثوْبٌ، ومِشيَةٌ، مع حديثٍ ورِقَّة؛ ويظنها العاشق سهلة المنال، قريبة التناول فإذا هي:

بيضاء يحسب شعرها من وجهها
لَمَّا بَدا، أوْ وجْهُها مِنْ شَعْرِهَا
مُتفنِّنٌ في الظَّرْفِ باطِنُ صَدْرِها
مُتَفنِنٌ في الحُسْنِ ظاهِرُ صَدرِهَا
تُعْطيكَ مَنْطِقَهَا، فتِعْلَمُ أنَّهُ
لجَنَى عُذوبَتِها، يَمُرُّ بِثغْرِهَا
وأظُنُّ حبْلَ وِصَالِهَا لُمحِبِّهَا
أوْهَى وأضْعَفُ قوَّةً مِنْ خصْرِهَا.

ولكنْ كيْفَ يكونُ النَّقيضانِ الشَّعْرُ والوَجْهُ قدْ قُدَّ الواحدُ منْهُما مِنَ الآخر، بغير ما يَراهُ الشَّاعِرُ، وهوَ أنَّ الاثنين قدْ تَشابَها في الحُسْن، ولكَ أنْ تَقيسَ منْطِقَ الشَّاعِر، في جَعْلِ حَبيبتِهِ متفرِّدَةً بنقائِضِها، بيْنَ باطنٍ ظريفٍ مُحبَّبٍ وظاهرٍ لطيفٍ حسَنٍ، ليَصيرَ ثَغرُها العذْبُ مُفتاحَ الحَديثِ العذْبِ، ولكَ أنْ تكونَ في مَوْضِعِ الحَبيبِ، وهيهاتِ.

إبليسُ والقرآنُ ..

وَماذا لوْ راحَ إبْليسُ يُصَلِّي، أوْ يَتَقرَّا القرآنَ؟ هلْ تُراهُ يُسبِّح ربَّهُ لِمرْآها البَديع؟ وهلْ، لِمَا فيها مِنْ فتونٍ وسِحرٍ وجاذبيَّةٍ، وَدَّ أبُوها لوْ كانَ مَجوسيًّا فيَتزوَّجَها؟

ثمَّ كيْفَ، وإنْ فارَقَ الحبيبَةَ حَبيبُهَا، أنْ تَلقَى النَّفسُ الهدوءَ والسَّكينَةَ؟ وكيفَ لهَا ألَّا تَنتَفِضَ على سَاعةِ الفِراقِ وتَثورَ عليْها؟

إنَّ يَوْمَ الفِراقِ يوْمٌ عبُوسٌ
أيُّ سيْلٍ تَسيلُ فيهِ النُّفوسُ
لمْ أزَلْ أُبْغِضُ الخميسَ، ولمْ أدْ
رِ لماذا حتَّى دَهاني الخَميسُ؟
بِأبي مَنْ إذا رَآها أبُوهَا
شَغفًا قالَ: ليْتَ أنَّا مَجوسُ
لوْ تَجَافى إبْليسُ عنْ لحْظ عيْنَيْـ
ـها، تَقَرَّا عبَادَةَ إبْليسُ..

فها هيَ المَرْأةُ حبيبَةُ الشَّاعرِ تَجْعَلُ "إبليسَ" يَتَشبَّهُ بالقرَّاء، ويَسْعى إلى حِفْظِه شِأنَ المُؤمنينَ الصَّادقينَ، وَها هيَ لفَرْط جَمالاتِها تَجْعلُ المُؤْمِنَ الوَرِعَ يَتمنَّى لوْ كانَ مَجوسيًّا ليَتزوَّج مِنْ ابنتِه، على ما كانَ يَفعلُهُ المَجوسُ آنذاكَ..

وَتبقى المرأةُ الحبيبةُ مثارَ القولِ، وَيبقى القولُ في الغزَلِ قائمًا حولَها ويبقى الشُّعراءُ فيهمُ الروَادَ والعاشقينَ. والأدبُ هو السبيلُ للتعبيرِ عنْها وعنْ دورِها وأهمِّيتِهِ في الحياةِ.

وكلُّهُ باقٍ ما بقيَتْ الحياةُ ذاتُها..

أ. عبدالله سكرية

سيميائية الفن التشكيلي في الفنّ الروائي
(أصابع لوليتا لـ واسيني الأعرج)

رجاء أبو علي[1]

زهراء دهَان[2]

المقدمة:

بدت العلاقة وثيقةً بين الفنّ التشكيلي والرواية الحديثة في العصر الحاضر، إذ يعتبران نوعين من الفنّ يتفقان أحياناً في التعبير عن صورةٍ أو شخصيةٍ ما، تعكس رؤىً وانطباعاً خاصاً وتؤثر في المشاهد أو القارئ، وليست الكتابة سوى رسم اللوحة بلون الكلمات. باتت هذه العلاقة واضحةً في الروايات الحديثة وكان واسيني الأعرج الجزائري من الروائيين الذين اهتموا بالفنّ التشكيلي، خاصةً الرسم بالألوان الزيتية، فقد تتبّع عن كثبٍ اللوحات المعروضة في متحف اللوفر في باريس وظهر أثر ذلك في إنتاجه الروائي، ووجدت الباحثتان في رواية (أصابع لوليتا) وصف لوحاتٍ ثلاث، لذا كرّستا الاهتمام في اكتشاف مدرستها ورسّامها ثم تحليلها في الرواية، فكانت أهمية هذا البحث في دمجه بين فنين وتحليلهما بالاستعانة بالمنهج السيميائي لبيرس وذلك لوصف اللوحة وتبيان مظاهرها في الرواية، الأمر الذي لم يتمّ التوجه إليه بهذا الشكل في الدراسات الحديثة.

تتلخّص مسألة البحث في هذا المقال والأسئلة المطروحة في السطور الآتية: تعتبر عتبة الكتاب بطاقة هويته وجزءاً من الفضاء النصي الذي تتمسرح فيه الأحداث، أخذاً من الغلاف، فالإهداء، ثم الطباعة وهكذا دواليك.. ولوحة الغلاف عتبةٌ مهمة، ومدخلٌ يختزل مضمون التجربة الروائية برمّتها، فاكتناز رواية أصابع لوليتا للوحاتٍ ثلاث واختيار واحدةٍ لعتبة الغلاف، ومن ثمّ توظيف الفنون البصرية في صلبها جعلتها مخزناً رائعاً لخدمة قوام السرد الروائي. غلّفت الرواية بلوحةٍ ترجع أصولها لمدرسة "باروك"[3] المعروفة بـــ "مدرسة أصحاب العتمة" في القرن السابع عشر للرسام جورج دولاتور الفرنسي الذي كان بدوره متأثراً بـ كرفاج ـ مؤسس هذه المدرسة ـ وتميّزت لوحات دولاتور في جمعها للنور والعتمة، ودمج الظلال والألوان الدافئة واختار واسيني منها لوحات ثلاث[4] ترسم قصة مريم المجدلية المعروفة ـ بالمرأة ـ التائبة، فتشاركت في الموضوع واختلفت في زوايا الرسم والظّلال.

والأسئلة المطروحة في هذا البحث تحاول الإجابة عما يلي: ما نوع اللوحات التي تداخلت مع هذا الفن الروائي من عتبة الغلاف إلى سياق النص، وما هي مدرستها؟ وكيف ربط بين شخصية اللوحة)مريم المجدلية) وبين الشّخصية الروائية (لوليتا)؟

وعلى هذا الأساس تشكّلت فرضياتٌ قائمةٌ على: أنّ واسيني دمج بين فنّي الرسم والأدب لخلق منهجيّة تجمع بين جمالية الصورة والكلمة. لوليتا ـ في الرواية ـ ومريم المجدليّة ـ في اللوحة ـ وجهان لعملةٍ واحدة تعبّران عن ظلم المجتمع لهما، فأتى الكاتب بالنور والعتمة الخاصّة لفنّ الرّسم ليعبّر عن حقيقة الحياة ودائرة الحياة والموت، فانشطر الوجه ليختبئ نصفه خلف ستار الظلال وانكشف نصفه الآخر في النور في اللوحة فترك أثراً على لوليتا، واستطاع على أثر ذلك أن يخلق لوحاتٍ فنيةً أخرى مبتكرة من لوحة الغلاف ولم يتوقف عند ذلك، بل انعكست لوحاتٌ أخرى لنفس الرّسّام في روايته.

تطرّق هذا البحث إلى دراسةٍ سيميائيةٍ للوحاتٍ ثلاث أولجت تفاصيلها في فيافي الرواية، ونسبت للرسام جورج دولاتور في القرن السابع عشر، وتمّ اختيار أحد لوحاته في بعض طبعات الرواية لتكون عتبةً وغلافاً لها، فالاهتمام بالعتبة الأولى في الرواية أي (الغلاف) الذي صمّمه الكاتب أو اختياره للوحة ما تتناسب والمسيرة السردية، يمثّل مفصلاً نقدياً بالغ الأهمية يعبّر عن قصديّة الكاتب ونظرته، كما يقول محمد صابر عبيد "إنّ العتبات تنتمي انتماءً إلى فضاء الكاتب ورؤيته"[5].

والمنهج المتّبع في هذا المقال هو منهجٌ وصفيٌ ـ تحليليٌ يقوم على التطرّق إلى معالم المدرسة التي تنتمي إليها لوحة الغلاف (مدرسة أصحاب العتمة)، متبّعة (المنهج السّيميائي لـ بيرس) في تحليل اللوحة في النصّ الروائي.

أمّا بالنسبة لخلفية ومراجع البحث فمن المهم الالتفات للكتب التي كانت رافدة في جمعها لفن الصورة والأدب، قلّما وجدت كتباً تجمع بين دفّتيها فنّي الرسم والأدب معاً، فكان ذلك بدايةً لقراءاتٍ في تخصّصاتٍ عدّة من المنهج النقدي السّيميائي إلى الأدب الروائي وصولاً إلى فنّ الرّسم ومدارسه، وأولى هذه المراجع هي: "جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر" لـ كلود عبيد والتي توجّهَتْ فيه إلى تبيان مواطن الخلاف في مدارس الفنّ التشكيلي وعلاقته بالشعر، بالإضافة إلى توجّه الكاتبة للمذاهب والحركات الفنّية الحديثة كالتجريديّة والتكعيبيّة، إضافة إلى مكونات الصورة الفنّية، لكنّها لم تهتمّ كثيراً بالجانب التطبيقي.

حداثة هذه العلاقة بين فنّي الأدب والفنّ التشكيلي جعلتا استخراج المراجع أمراً عسيراً، وكما ذكر سالفاً فإنه لا توجد

دراساتٌ كثيرة حول هذا الموضوع، لكن بعض الكتاب نظروا للوحة غلاف الرواية واعتبروها مدخلاً عتباتياً ضمن الفضاء النصّي، منهم محمد صابر عبيد الذي أشار في كتابيه "النصّ الرّائي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل" و "التشكيل السرديّ المصطلح والإجراء" إلى المهمّة التفسيريّة للعتبة، وأكّد في الكتابين على انتماء العتبة (اللّوحة) إلى رؤية الكاتب التي يتعمد زرعها في النص، لكن شرحه هذا لم يتعدّ عدّة صفحات، ولم يحدث أن يكون الفنّ التشكيلي وعلاقته بالنصّ ضمن أولوياته ليتحدث عنهما مفصلاً ولم يأتِ بلوحة ليحللّها، أو يستخرج العلامات السّيميائية منها.

من ناحية أخرى فإنّ الكتب التي تحدثت عن خصائص المدرسة التي ترجع إليها اللوحات المذكورة في الرواية، تمعّنت في القسم النظري دون تحليل اللوحات من حيث الألوان والخطوط والأشكال، وإن لم تخلُ نهائياً من التطبيق، ولكن النظرة إلى مدرسة أصحاب العتمة لم تكن فاحصةً ودقيقة، من هذه الكتب، كتاب "نگرشی بر شیوه های نقاشی رنسانس تا هنر معاصر" لـ محمد حسين حلمي، تطرّق فيه إلى أساليب الرسم ومدارسه من عصر النهضة إلى العصر الحديث، ولكنّه لم يختر طريقةً خاصةً لتحليل اللوحات وكان الكلام عن خصائصها عابراً.

والرابع كتاب "نور وسايه در هنر طراحی ونقاشی" لـ خوزه ماريا بارامون الذي ترجمه عرب علي شروه، وتكلّم فيه عن العلاقة بين النور والظّلال والتي كانت من أهمّ خصائص مدرسة أصحاب العتمة في الرسم، في حين أنّ الكاتب درس هذه الخاصية دون التوجه إلى اللوحات وكان جلُّ اهتمامه يدور حول درجات النور والظّلال والزاوية التي يلقى فيها الضوء على الأجسام وتشكيل الظلال خلفها، ومن إشكالياته الاهتمام بالأجسام أكثر وعدم تبيان خصائص النور والعتمة في كل مدرسة، وقامت الباحثتان بإلقاء الضوء على هذه الخصائص خاصّة بالتوجه إلى المدرسة التي تعود إليها اللوحات المذكورة، وحاولتا تسليط الضوء على هذه الخصائص بالإضافة إلى استخراج الدلالات السيميائية التي ترتبط بالنور والظّلال ـ كالشمعة والجمجمة وغيرها ـ من ثنايا اللوحة.

ومن أهم ما وصل إليه البحث هو أنّ واسيني الأعرج لم يكتفِ برسم اللوحة في الرواية، بل تخطّت لغته أطر اللوحة وعن طريقها حاول التعبير عن مفهوم التضحية بدمجه شخصية اللوحة مريم المجدليّة وشخصية الرواية لوليتا، وأضاف تعابيرَ جديدة وغيّر من معالم اللوحة وفقاً للنص، وكانت الرواية تعبّر عن مدرسة باروك في الرسم وخاصيّة النور والظلال التي أصبحت من أهمّ ميزات الرواية. كما أنّه جسّد اللوحات تجسيداً يبعث الحياة إثر خلطه اللوحات

مع بعضها البعض ورسم لوحة جديدة في أذهان القراء.

ملخّص الرواية:

ساد الراوي كلّي المعرفة في "أصابع لوليتا" ليحكي قصّة معاناة الكاتب حميد سويرتي الجزائريّ الملقّب بيونس مارينا الذي هرب من بلاده ليعيش في منفاه الباريسيّ خوفاً من تهديدات جماعاتٍ إسلامية أفتت بقتله بعد صدور روايته الأخيرة عرش الشيطان، بينما يطول السرد ليصوّر شطحاتٍ فكريةً تجول في خلد مارينا يستذكر فيها كتابته المقالات السّياسية حول الرئيس الأول للجزائر ـ أحمد بن بلّة ـ عقب استقلالها عن فرنسا وزجّه في السجن، مستنكراً فيها حكومة العقيد الذي خان الرئيس وانقلب عليه، ومن ثمّ غلب الطابع الأنثوي في الرواية فوصف مارينا كيفية تعرّفه على نوّة أو لوليتا وهي شابّةٌ جزائريّة فاتنة ممشوقة القامة رقيقة الملمس تعمل عارضة أزياءٍ منذ طفولتها وتعيش عذاب اعتداء والدها عليها والذي لم يمنح ابنته شيئاً من الأمان الذي كانت تنتظره، تماماً كما فعل هامبر زوج الأم بـ دولوريس في رواية (لوليتا) لـ فلاديمير نابوكوف(*)، وأخذ واسيني اسم لوليتا وبعض ملامحها الطفولية البريئة من رواية نابوكوف لتكون بطلة روايته، لكن أصابع لوليتا كانت تحمل أمواجاً من الدلالات الجديدة لتضيف على سواحل السّرد معاني الإنسانيّة، فـ لوليتا التي كانت مكلّفة باغتيال مارينا من قبل الإرهابيّين، اختارت التضحية بنفسها بدلاً من اغتياله. أما مريم المجدليّة(**) (في اللوحة)، فهي مريم التي ظهرت مرّة واحدة في الرواية ثمّ اختفت وانعكست في شخصية لوليتا خلال الأحداث المرويّة، فكان الراوي أحياناً يصف لوليتا وكأنّها هي مريم في اللوحة بنفس الوجه الذي أضيء نصفه بنور الشمعة واختفى نصفه الآخر في الظلام، ونفس الملابس والشعر الطويل، وكأنّه أراد أن يجسّد صورة مريم على وجه لوليتا.

القسم النظري (سيميائيّة بيرس):

تمّ اختيار منهج بيرس السّيميائي لتحليل اللوحة في ثنايا الرواية، فالسّيميائية تركّز على تأويلها لكافّة العلامات، لاتختلف إن كانت لغوية أو غير لغوية كالعلامات التي تظهر في الحياة من إنسان

(*) كاتب روسي ولد في سانت بطرسبرغ عام 1899م، وتلقَى تعليماً ثلاثي اللغات (الروسية، الفرنسية، الانجليزية) ودرس العلوم واللغات والأدب الوسيط. كانت (لوليتا) إحدى رواياته التي منعت أول الأمر في أمريكا حتى استطاع طباعتها عام 1958م فأصبحت كتاب الجيب في أمريكا وتمُ تحويلها لفيلم(راجع موقع الموسوعة الحرة ويكيبيديا)

(**) من أهم الشخصيات المسيحية وتعتبر من أهم تلاميذ المسيح والشاهدة على قيامته وأول الذاهبين لقبره حسب ماذكره الإنجيل(وبعض النساء كن قد شفين من أرواح شريرة وأمراض: مريم التي تدعى المجدلية التي خرج منها سبعة شياطين)(لوقا8:2)، آنظر:ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

وحيوان ونبات و...، والتّقسيمات التي أتى بها بيرس في تحليله للدلالة تختلف عن تقسيم سوسير لثنائية الدالّ والمدلول، فكان الاثنان يعملان في نفس الوقت على وضع نسقهما الخاصّ للإشارة.

انطلق مشروع شارل ساندرس بيرس C.S.Peirce من أرضيةٍ فلسفيّةٍ ذرائعيّة، تعود أصولها للمنطق والرياضيّات، استطاع بها أن يمهّد لنظريّة العلامات التي تضمّ الواقع برمّته[6]، والمقصود من ذلك أن بيرس لم يهتم باللّغة فحسب، بل تخطاها ليدرس كل شيء دراسة سيميائيّة، لا فرق أكانت العلامة في الأشياء أم الأمراض، أم اللّغة، وهنا يكمن الاختلاف بين بيرس وسوسير.

فكان بيرس يهتمّ بالعالم الخارجيّ بالإضافة إلى المفاهيم المجرّدة والخياليّة، خلافاً لـ سوسير الذي لم يؤكد على العالم الخارجيّ[7]، فالتحيينات الدلاليّة عند سوسير كانت ذهنيّة لاتؤكّد على تحققّها الواقعيّ في العالم الخارجي، والفرق الأوضح من ذلك بين النموذج السوسوري والبيرسي في كون هذا الأخير ـ باعتباره ثلاثياً وليس ثنائياً ـ يحوي مصطلحاً ثالثاً ألا وهو (الموضوع أو المرجع إليه)[8]، وهو أحد العناصر الثلاثة المشكلة للمثلّث البيرسي؛ فكل علامة ـ مهما كان نوعها ـ تتكوّن من:

مؤول

ممثل (الدليل) ـــ موضوع (مرجع إليه)

1. الممثّل (Representamen):

اتّفق النقاد في كون الممثّل على أنه أول ركن في ثلاثية العلامة لـ بيرس، وقال الحدّاوي في هذا الشأن: "الأول هو تصور الوجود في استقلال عن أيّ أمر آخر.. فالأول مكتفٍ بذاته"[9]، أي لا يعتمد في وجوده على الآخر.

2. الموضوع (Object):

وهو الرّكن الثّاني للعلامة وهو عنصرٌ مهمٌ عند بيرس، لا نجده في ثنائيّة سوسير للدالّ والمدلول. بعد الموضوع أوالموجودة التي سميت (بالثانيانيّة) "تعني شيئاً بعد إضافتها إلى غيرها، أي، إلى الأولانيّة"[10]، وهذا الموضوع هو المرجع الذي يستند عليه الممثّل فهو دائماً يكون مضافاً إليه وليس له أي استقلال لوحده خلافاً للممثّل الذي لا يستند على شيء في تكوينه.

3. المؤول (Interpretant):

وهو الركن الثالث، والمعنى الذي يستنبطه الباحث من العلامة[11]، وعبّر عنه أحمد الشّرجي في امتيازه بالدور الوسائطي بين الممثّل والموضوع[12]، فوظيفته الأساسية تكمن في ربطه الأول (الممثّل) بالثاني (الموضوع)، وفي الحقيقة أن الممثّل ونوعه وعلاقته بالموضوع هو الذي يحدّد تأويل الإشارة، والمؤول الحاصل من هذه العلامة بدوره يصبح ممثلاً جديداً، في ثلاثيةٍ جديدة سينتج تأويلاً جديداً، وتستمر، هذه السيرورة في توليد العلامات حتى تصل للمؤول

النهائي. والعلامة ـ كما عرفها بيرس ـ هي "شيءٌ ما، يأخذ مكاناً ما، بالنسبة لشخصٍ ما، وفق صفةٍ ما، ويعني ذلك أنه يخلق دليلاً موازياً أو أكثر تطوراً في ذهن ذلك الشخص"[13].

لتقريب المعنى ليفترض القارئ، مشاهدته وردةً جميلةً في بستانٍ ما وهو يمشي، فهذه الوردة هي الممثّل أو الدليل، والموضوع هو مفهوم هذه الوردة، والمؤول هو التّحليل الذي يوجد في أذهاننا بشكل مسبق تجاه الوردة، ويأتي مفهوم الاستمراريّة في تحول هذه الوردة في الذهن إلى دليلٍ جديد ـ في العادة ـ يكون أكثر تطوراً من الدليل المصدر (الوردة في البستان)، وذلك وفق علاقةٍ ما مثل علاقة التشابه أوالمجاورة أو..

يجب التّعرف إلى أنواع العلامات، و"بإمكان الدليل ـ لممثّل نسج ثلاث علاقاتٍ مختلفةٍ والموضوع الذي يمثله. فهو يمكن أن يؤسس علاقة المشابهة... وتوصف عندئذ بأنها علاقة أيقونية"[14] وتعتبر العلامة أيقونة، ومثالها الوردة المرسومة في اللوحة، فهذه الوردة تشبه الوردة الحقيقية في العالم الخارجي، وبقدر ما تكون هذه اللوحة واقعية، ستحمل علاقة المشابهة الأيقونية أكثر، ويختلف هذا الأمر من لوحةٍ لأخرى، حيث يقلّ الشبه بين لوحة انطباعية والواقع الخارجي، ويزداد في اللوحة الواقعية التي كثيراً ما تتطابق والواقع.

وأما علاقة المؤشر فهي العلاقة الثانية التي تربط الممثّل بموضوعه بواسطة أفعالٍ مباشرة، فإنّه وفق هذا التعريف حدثٌ ظاهر، يدل على حدث آخر غير ظاهر[15]، وعبّر عنه النقاد بمفهوم العلامة التي تحل محل الغائب[16]، والمقصود منه أن العلامة الموجودة حضرت مكان الدليل الغائب، كاصفرار البشرة التي تدل على شحوب البشرة وانخفاضٍ في الضغط ثم المرض، أو الزرقة الحاصلة في الجسد الذي يدل على فعل الضرب، فهناك علاقةٌ سببيةٌ بين الممثل وموضوعه في المؤشر فيشكلان بذلك زوجاً عضوياً يدل المسبب على السبب.

هذا وتدلّ صلة الرمز بموضوعه على صلةٍ اعتباطيّة، لا يجمع الممثّل والموضوع أي علاقة سوى القانون[17]، ففي الرموز تخلو العلاقة من أي رابط حقيقيّ بين الممثّل وتأويله. ليتم فرض (البحر) كعلامة سيميائية تحتاج إلى تحديد نوعها والعلاقة بين الممثّل ومؤولها، فإذا ما كان هناك تشابهٌ واقعيٌ بين هذا البحر وصورته المرسومة فحينها سيكون البحر أيقونةً بعلاقة التشابه، وإذا أحد ما سأل: (أين البحر؟)، فأجاب الآخر فقط بحركة من يده مؤشراً بسبّابته ليقول بهذه الحركة (انظر هاهو البحر..، يقع في المكان الذي تشير إليه أصابعي)، حينها ستكون هناك مجاورة فعلية بين البحر ويد هذا الشخص الذي يؤشر عليه، وأما إذا توجه الشخص ليعرف ماهية العلاقة بين كلمة (البحر) وبين هذا الشيء الحقيقي الموجود ـ ألا

وهي قطرات الماء المتجمّعة التي تشكل بحراً - فلن يستطيع أن يتوصّل إلى أيّة علاقة تربط بين هذه الكلمة ومدلولها الخارجي (أي البحر الذي يراه)، فيكون حينها رمزاً.

وينبغي أن يتعلم الشخص هذه الرموز ولو لم يتمّ تعليمها وتعلمها لما توصل إلى دلالاتها، كما أن مفاهيمها قد تختلف وتتغيّر من ثقافة لأخرى ومن زمن لآخر[18]، وبإمكان الرمز أن يتغير بمرور الزمان فيأخذ المعاني التي تتناسب والعصر الذي تعاصره، ولصلاح فضل رأيٌ بهذا الخصوص: "وقد نلاحظ في الواقع تنوعاً وتدرجاً في الانتقال بينها من مرتبة إلى أخرى"[19]، وهو لايقصد الرموز وحدها بل الانتقال من نوع (الأيقونة) لآخر (الرمز)، ومثال ذلك تكامل اللغة المكتوبة ففي البداية كان البدائيون ينقشونها على الحجر فيرسمون ما يجول في خواطرهم على هيئة أشكال، فإن قصدوا (طيراً) رسموا واحداً، فكانت اللغة أيقونةً في البداية وتحولت بمرور الزمان لتكون في العصر الحديث رمزاً لا يشبه فيه الطير وشكله المكتوب (الطّير) على الورقة.

مدرسة أصحاب العتمة بين الفنّ التّشكيليّ والرواية:

أصابع لوليتا روايةٌ تأخذنا منذ نعومة أظفارها إلى الولوج في عالمين من الفنّ ليتربّع على عرشها جمال الفنّ التشكيلي خاصّة الرسم بالألوان الزيتيّة، والنصّ الحكائي الروائي ليجمع بين فنّين وبين عصرين متباعدين، آخذاً من عصر النهضة والعصر الحديث، وما كانت هذه إلا محاولة من الكاتب لخلق تركيبةٍ منهجيّةٍ جديدةٍ بين فنّين مهمين يتماهيان ضمن إطار عملٍ فنّيٍّ واحد.

أدخل واسيني الأعرج القارئ في رواية (أصابع لوليتا) عوالم اخترقت الزمن وسافرت عبر الحقب لتفتح الأعين على حقبةٍ زمنيةٍ مهمّة في تاريخ الرسم، فقد طرأت في عصر النّهضة تغييراتٌ في مجال الحياة شملت الأدب وتوالت على الرسم، ومنه حاول الرسامون كسر بعض القواعد التقليديّة وإبداع مدارس جديدة، من أهم هذه المدارس مدرسة أصحاب العتمة. لا يعرف جذرها الاسم الأصلي ومن الممكن ألا يتم التوصل إلى تعريفٍ واحدٍ متّفقٍ عليه ولكن أطلق عليها مصطلح "(باروك) ومن المحتمل أنّه تمّ اقتباسه من كلمة باركو البرتغالية بمعنى اللؤلؤ غير المنضود أو المعوج[20]".

حملت هذه المدرسة في طيّاتها خصائصَ مهمّة لها أثرٌ واضح في اللوحة، لكن الكاتب باطّلاعه على هذه المدرسة دمج هذه الخصائص في روايته ممّا جعل الباحثتين تدرسان قواعد هذا الفن الذي يميل لكسر القواعد التي كانت قبل عصر النهضة. ما يميّز هذه المدرسة في الرسم اهتمامها بالألوان وكذلك النور والظّلال بالإضافة إلى محاولتها في إظهار الجانب الواقعي[21]، ولعل هذا هو الدليل في

رسمها معالم الناس وحياتهم الفقيرة في اللوحات بدلاً من رسم أرستقراطية الملوك، كما أن إدخال هذه العتمة عن طريق الظّلال قد تعبرعن تأزّم الأوضاع بكل مصداقيّة.

يعدّ كرفاج من أهم الرسامين الإيطاليّين الذين اهتموا بعنصريْ النور والعتمة، وشكّلت العتمة ثيمةً رئيسةً لافتةً للأنظار في أعماله واحتذى حذوه جورج دولاتور الفرنسيّ Georg delator 1593ـ1652، الذي كان كثيراً ما يميل لرسم المناظر اللّيلية وإدخال النور والظلال في لوحاته بدقة متناهية[22]، فلوحاته تكاد لا تخلو من منبع النور، خاصة النور غير الطبيعي كالشمعة أو القنديل الزيتي الذي يضيء قسماً من لوحاته، ومن أهم ثيماته، التقاء النور بجسمٍ ما لتتشكّل ظلال متماهية في الظلام، كما أنّ لوحاته المتعددة قد تدور حول شخصيةٍ واحدةٍ يرسمها من زوايا متعدّدة، فإذا ما جمعت كل هذه اللوحات التي رسمت كل واحدةٍ منها زاويةً مفردةً من قصّتها ستجسّد أمامك صورةً حقيقيةً ثلاثية الأبعاد تُدخلك في أعماق المكان بكل ما يحويه من ألوانٍ ورسومٍ تعكس انطباعاتٍ متعدّدةً لشخصيةٍ واحدة، وهذا يزيد من واقعيّة أعماله الفنّية.

اللّوحة في الرواية:

تضمّنت هذه الرواية ثلاث لوحاتٍ فنّيةٍ تابعة لمدرسة أصحاب العتمة في القرن السابع عشر، اختلفت في تواريخ رسمها ولكنها رُسمت خلال ثمانية أعوام "1635ـ1643م"[23]، واختار واحدةً لتكون غلافاً للرواية، بالإضافة إلى تخلّلها ضمن النصّ الروائي، واهتمّ واسيني بالرسّام وتاريخ اللوحة وتمّ عرض قيمتها المعنوية عن لسان يونس مارينا[*]. بالإضافة إلى لوحة الغلاف، تطرّق واسيني إلى لوحاتٍ أخرى لنفس الرسّام (دولاتور) في الرواية، وهي لوحاتٌ متتابعةٌ رسمها بالتدريج تشابهت في الموضوع والألوان وحتى الأشكال، مع اختلافٍ بسيطٍ في بعض الأشكال المرسومة،فظهرت الجمجمة في اللوحات الثلاث، لكن في أماكن متعدّدة وانعكست صورة المرأة من اليمين مرّة ومن الشمال مرّة أخرى، وحاول الكاتب عرض مواصفات هذه اللوحات في الرواية من خلال فصولٍ متتابعةٍ بصورٍ متجزّئةٍ وبطريقة غير مباشرة، ونوّه إلى أجزائها بصورة مبعثرة، مما أدّى إلى ازدياد عنصر الإثارة في الرواية.

كما أنّ الكاتب في سرده للأحداث اختار تقنية تعدّدية الأصوات وذلك بسلطة راوٍ عليم الكلّ، الخارج عن النصّ

(*) هو بطل الرواية عمل كاتبا وروائيا وهرب من موطنه الجزائر بسبب نشاطه المخالف للحكومة وكتابته المقالات الشائكة المعادية للدولة، فعاش في المنفى(باريس) وتعرف فيها على لوليتا في حفل توقيع روايته الأخيرة، ومن هنا بدأت قصة حبه معها...

وهو يتنقّل عبر ألسنة الرواة ليرويَ الحدث من زوايا مختلفة يؤثرُ الحياديّة من خلال تقليل السّرد المملّ وإدخال الحوار بين الشخصيات ممّا أعطى القارئ المجال الأوسع لاكتشاف خبايا النص والمشاركة في فهمه. التعدديّة في أصوات الراوي تشبه التعدّد في رسم الزوايا المختلفة في اللوحات، فلوحة الغلاف في الرواية هي "لوحة المجدليّة على ضوء الشمعة"[24]، التي اختلطت بعض ملامحها مع لوحةٍ أخرى موصوفة في ثنايا الرواية بعنوان "التّائبة"[25]، وهذه التسمية لم تكن واضحةً في البداية لأن الراوي حاول التشكيك في رسامها، وهدف بهذا إلى إشراك القارئ في تعقّب آثار اللوحة ورسّامها ومدرستها.

إنّ الكاتب بطرحه جدليّةً حول انتماء اللّوحة عبر حديثه عن خاصّية النور والظّلال لدى كل من كرفاج وجورج دولاتور على لسان الراوي والشخصيّة الرئيسة في الرواية، حاول التشكيك في مالكيّة هذه اللوحة لـ دولاتور وذلك عبر إدخال القارئ في دوامة الحيرة بذكره رساماً آخر في ذاك العصر باسم مارشيليوالذي كان من المقلّدين المحترفين في القرن السابع عشر وكان ذا أصول إيطاليّة، وهو من أشهر مقلدي اللوحات الكلاسيكيّة حسب ما زعمته الشخصية في الرواية[26]، وحاول مارينا بهذه الطريقة أن يحيّر القارئ بين الرسّامين، ولم تكد الحيرة تسدل أستارها على القارئ حتى تنكشف الحقيقة عبر حوار الشخصيات حول خصائص الرّسام وحجم اللوحة التي شاهدها مارينا - في متحف لوفر - واللّوحة المعلّقة على حائط بيته، ولكن في النهاية يتمّ التوصل إلى انتمائها لـ دولاتور"المجدليّة على ضوء الشمعة هو عنوان اللوحة التي أنجزها دولاتور.. على القماش128 في 94سم"[27]، فهل يقصد من ذلك أنه يمكن للفنان أن يكون مقلداً أو أن يتشابه مع فنّان آخر فلا ضير أن يأخذ وجهاً واحداً ويضيف وجوهاً وأشكالاً أخرى كما فعل واسيني عندما اختار نفس اسم لوليتا من رواية الكاتب فلاديمير نابوكوف؟

لعلّ واسيني الأعرج قد اطّلع على كيفية الإنارة في اللوحات المذكورة، وحاول التنصيص على نوعية الإضاءة واختلافها مع باقي الرّسامين. إن الإنارة الجانبيّة المتمركزة التي تأتي من الشمعة هي من الخصائص التي أخذها دولاتور من أستاذه كرفاج الذي كان يعمّق أرضية لوحاته بقماش سوداويّ وبذلك يعمق موضوع اللوحة الرئيس عبر إضفائه النور المركز والعتمة الدّامسة[28].

في القراءة الأولى تظهر لوحةٌ واحدة، ألا وهي لوحة الغلاف (رقم3)[29]، لكن بعد قراءات عدة للرواية تتّضح وجوه متشابهة ومختلفة في نفس الوقت مما يكشف عن وجود أكثر من لوحة تجمّعت وارتسمت صورتها في أصلٍ واحد وتفرّعت في أغصان متقاربة. إذا ما نظر

القارئ إلى هذه الثلاثية يصل لمعنى كلّي ولوحةٍ واحدة كلية تجزّأت في ثلاث. في الحقيقة إنّ هذه اللوحة الكلّية تتألّف من صور جزئيّةٍ وعلاماتٍ أيقونيةٍ متشابهة، إضافة إلى علاماتٍ تشكيليّةٍ من الألوان والأشكال و...، والعلاقة بين مختلف هذه العناصر هي التي تنتج المعنى[30].

ترسم اللوحة ما يعجز الكلام عن بوحه، لكن في رواية (أصابع لوليتا) تخطّى الأدب أطر اللوحة وأصبح يرسم حالاتٍ جديدةً متطورةً من اللوحة وكأنّها سلسلة صور ترتبط موضوعياً، تختلف في زوايا الرؤية وإن جُمعت ستعطي أكثر من صورة كلٌّ منها ثلاثيّة الأبعاد، لوحةٌ ترسم بالحبر ما عجزت الفرشاة عن رسمه. بل تخطى واسيني هذه اللوحات الثلاث للمجدليّة ورسم بلغته لوحاتٍ أخرى، يعكس فيها جرساًجديداً لظلال المجدليّة الهاربة من الصورة وهي تطأ عالم الرواية أرضاً لحكايتها الجديدة التي ارتسمت عليها تعابير جديدة وتلوّنت بأحداثٍ بدت واقعية: "التفت يونس مارينا من جديد نحو اللوحة. تفحّص طويلاً تفاصيل وجه المرأة وملامس أصابعها الناعمة التي كانت اليسرى تنام عليها الخد الأيسر، بينما أنامل اليد اليمنى تنام على جمجمة كانت بدورها تنام على كتاب ضخم تخترقه ظلال المكان والضوء الهارب من الفجوات ومن الشمعة الزيتية التي لا تظهر الا ذبالتها المشتعلة"[31]. دمج واسيني في الواقع بين الصورة (رقم 1 و3)[32]، وهذا إبداعٌ منه حين اقتبس من بُعدين للوحةٍ بعض الزوايا وخلق منها صورةً جديدة، أو بُعداً آخر، أيقوناتٍ تشعّ لتصبح رموزاً روائية وتكشف عن ظلال أيقوناتٍ ذات أبعاد جديدة.

واسيني بعمله هذا أراد تغيير الزاوية الأصلية للوحة وتغيير الرؤية للتنويه إلى أنّ ما يراه هو البُعد الآخر لهذه اللوحات الذي يخلقه الكاتب حين يرسم لوحاته الأدبيّة، وهو الذي اختفى في طيّات فرشاة الرسام وألوانه ليأتي الأديب ممسكاً بها ملمّاً بأسرارها الخفيّة وأبعادها المتلاشية بعمقٍ وتأمّلٍ بعيدين عن القشور، حيث تبقى الكوامن بعيدةً كلّ البعد عن أيدي من لا يتذوّق سوى ما توحيه الألوان الملموسة. إنّ القشور تكون مما تراه حواسنا وتشعر به كاللّون في الرّسم والكلمات واللّغة في الأدب ولكن الطبقة التحتانية لهذه القشور ما لا يرى ولايلمس كالأفكار الداخليّة[33]، التي لا ترى، ومع هذا لا يمكن الفصل بين ما يوحيه الشكل الظاهري والطبقة التحتانية من المضمون.

الوجه المشترك لكل من هذه اللوحات الثلاث وجود نفس المرأة ذات الشعر الأسود الطويل بنفس الملامح، بالإضافة إلى ارتسام نصف وجهها المضاء بنور الشمعة من جهة واختباء النصف الثاني تحت عباءة عتمة أجواء الغرفة اللّيلية التي أعطته ملمحاً معنوياً خاصاً

من جهة أخرى، وأما صورة الجمجمة والشمعة فقد تكررت في ثلاثتها. ولكنها اختلفت في الزاوية التي رسمها الرّسام، وتغيرت حالات جلوس المرأة وماتلبسه، وكذلك وضعية الكتابين على الطاولة، بالإضافة إلى مكان الجمجمة؛ ففي لوحة (رقم3)[34] وضعت الجمجمة في أحضان المرأة وتغيّر مكانها في لوحة (رقم1)[35]، حيث كانت الجمجمة بعينيها الغارقتين في الغموض، موضوعةً على كتابين وذلك على الطاولة المقابلة للمرأة، وأنامل يدها اليسرى تُربّت عليها بحنان، كأنها تآلفت معها، والشيء الآخر الذي أضافه الرّسام لكل من لوحة (رقم1و2)[36] وجود المرآة التي عكست صورة الجمجمة في الأولى والشمعة في الثانية.

عند دراسة هذه اللوحات بشكلٍ عام يتّضح الشبه بين شخصيتيْ مريم المجدلية - شخصية اللوحة - ولوليتا - شخصية الرواية - وتعتبر اللوحة كلاً متشكّلاً من أجزاءٍ وألوانٍ وأشكالٍ وظلالٍ تتحوّل بأسرها إلى أيقونةٍ حاملة في طيّاتها مجموعةٌ من الرموز والدوال"ومن وجهة نظر بيرس تتشكّل الأيقونة من العلاقة المبتنية على المشابهة بين الممثّل وموضوعه"[37]، فهناك علاقة محاكاة بين مريم في اللوحة ولوليتا ويكمن الشبه في خصائصهما فكلاهما تعرضت للظلم وأصبحت ضحية الاغتصاب لكن هذا الأمر لم يتسبّب بتلوّثهما، بل بقيتا طاهرتين بريئتين من الدنس، أبعادٌ تتراوح بين لوحة المجدلية ولوليتا تبدع ظلالاً ونوراً، تستر مرةً وتكشف مرةً أخرى عمّا يختلج من كوامن العواطف والأحاسيس التي تنتقل عبر شخصيات الرواية ولوحاتها إلى المتلقي الذي عاش العتمة والنور بكل ما تحويه الكلمة.

اللّون بين اللوحة والرواية :

هذه اللوحات الثلاثية للمجدلية كلها تتشكّل من لونين دافئين أساسيين، الأحمر والذهبي ومن ثمّ يأتي دور الأبيض كلونٍ حياديّ بالإضافة إلى اللّون الضدّ وهو الأسود، و باقي اللوحة غاصت في لعبة النور والظلال، فغرقت الألوان الدافئة في النور أو العتمة التي شكّلت ظلاً تماهى في السواد تدريجياً حتى انتهى في حواشي اللوحة وصولاً إلى خطوط الإطار بحلكة دامسة من السواد، أما بالنسبة للنور فترى إنارة وجه المجدليّة إثر نورٍ هاربٍ من الشمعة الآيلة للانطفاء في القسم المركزي للوحة وكأنها تكاد تلفظ أنفاسها الأخيرة. وانتهت إلى الألوان الدافئة "وهي الألوان التي تحتوي على مادة اللون الأصفر، كاللون الأحمر والأصفر والأخضر المائل للصفرة بالإضافة للزهري"[38]، فهذه الألوان هي موجٌ من النور والحرارة.

مع أنّ اللوحة تعتبر دليلاً أيقونياً إلا أنّها قد تحتوي على أدلّةٍ نوعيّةٍ منها الشكل واللون..، وهنا يتحوّل اللون كواحدٍ من هذه النوعيات إلى دليلٍ رمزيٍّ يجب التعامل معه مثله مثل أي قانونٍ

يحتاج إلى تعلّم دلالة علاماته. النوعيات التي تعتمد في وجودها على وجود الآخر لاتعتبر أدلّةً نوعيّةً إلّا في ذاتها، فالدليل النوعي هو لون عيّنةٍ ما، هو اللّون نفسه بغضّ النظر عن عماده[39]؛ إذاً الألوان ـ هي لوحدها من دون اعتبار الهيئة التي تشكّلت فيها ـ تكوّن رمزاً يجب تعلّمه وهكذا لا تكون العلاقة بين اللّون ومفسّره علاقة مشابهةٍ ولا علاقة سببية، بل علاقة قائمة على تعلّم قوانينها.

تتميّز لوحات جورج دولاتور باستخدامها الألوان المتشابهة والمتضادّة في نفس الوقت، لخلق الأثر القويّ في الناظر إليها. لا يميل كلّ الأشخاص إلى إضفاء نفس الألوان للوحاتهم لهذا بعض الرسامين لا يستعينون بأكثر من لونين أو ثلاث[40]، ولكن قد يكون هذان اللونان من الألوان الأساسية كما فعل دولاتور في توظيفه اللون الأحمر في غالبية لوحاته وإضفاء الأبيض والأسود ودمجهما بالنور والظلال، فلقد بات الأحمر في (لوحة رقم3)[41] كغيمةٍ ألقت ظلالها العائمة على الألوان الأخرى وشكّلت مزيجاً لونياً ـ لم يعد قانياً ـ يطفو على جانبٍ من جوانب اللوحة وجزءاً من ملابس المجدليّة.

كما أنّ الإتيان بالتقابل التضادّي بين النور والألوان الغارقة في الظّلال يعطي لوحاته نوعاً من الهدوء والسكينة لتمتزج بالحالات المعنوية للرسّام[42]، وهذه المعنوية تضفي هالاتٍ من الغموض، لأن الأجواء اللّيلية تطغى في سمائها لتحمل في جعبتها مفاهيم مضمرة تنتظر بصمة نورٍ لتكشف عن نفسها وخباياها.

للّون الأحمر في هذه الرواية دلالاتٌ قد تكون متقابلة، فتارّة يحمل المعاني الرومانسيّة والعاطفيّة، كتقديم يونس مارينا الوردة البيضاء والحمراء لحبيبته لوليتا، وتارةً أخرى يغلّف الأحمر في غلاف من العواطف الثائرة، أحمر يتوشح الذكريات الجميلة الماضية، كما فعلت والدة يونس مارينا في توشيح ابنها كوفيّةً حمراء حاكتها بيديها المسنّتين، كوفيّةٌ بقيت عابقةً بعطرها بعد وفاتها، عابقة بعطر البرتقال وماء الزهر ودفء يديها وملامحها الحزينة وهي تودّعه طالبةً منه الهروب من أيدي ذئاب العقيد التي تغلق أفواه كل من تحرك خلافاً لها، تودّعه وهي تدعوه أن يصان من يد الأذى وكأنّ الكوفيّة هي الرمز الوحيد للصّون والمقاومة: "كان يونس مارينا ملفوفاً في كوفيّته الحمراء التي وضعتها أمه على عنقه لأول مرة وهو يهمّ بمغادرة البيت للمرة الأخيرة، قبل أربعين سنة. لا يلبسها إلّا شتاء، شمّ رائحة أمه فيها طويلاً. رائحة القرنفل والزعتر وماء الزهر وعطر البرتقال"[43].

كرّر مارينا ذكرى توشّحه الكوفيّة الحمراء بيدي أمّه والحنين إليها حوالي ثلاث مرات في الرواية تضمّنت دلالاتٍ سيميائيّة عديدة، وأصبح الأحمر رمزاً من منظومات مرموزاته، فالأحمر هو لون العواطف الثائرة وهو رمز النار المشتعلة وقد يرمز أحياناً إلى العنف والثورة والقّتال

والشدّة[44]، والكوفيّة الحمراء تحوّلت رمزاً للقوة والصّلابة أمام قوات رجال العقيد، كما أنّها ترمز لذكريات الحنين للوطن وكلما لبسها تذكر أمه وتألّم لما حلّ بها، وفي الحقيقة تعدّدت دلالات الكوفيّة الحمراء من رمزٍ للمقاومة تارة، وإلى الألم والمعاناة تارةً أخرى، ومن ثمّ إشارةً إلى المشاعر العارمة والشوق الملتهب وغضبه من الزّمان الذي سرق أمّه منه.

اللون الثاني هو الأسود الذي يطغى على اللوحة بحيث يكاد يشمل نصف اللوحة، ولاينزاح عن دلاليته المتشائمة السوداويّة التي تدلّ على الظّلام والموت والألم. تظهر إحاطة السّواد في اللوحات الثلاث، فكلّ زاوية من زواياها تنتهي به، وحده الإطار الذي يحدّده، ولولا وجود الشمعة لحلّت العتمة عليها "فلابد من ربط الألوان بالحالة النفسية(*) لأنها تؤثر فيها بشكل ملموس"[45]، وللألوان صلةٌ عميقةٌ بكوامن النفس، يرتبط الأسود بالتشاؤم والرغبة بالموت، الأمر الذي بدا واضحاً منذ البداية في كيان لوليتا، والخيط الرفيع الوحيد الذي ربطها بالحياة يكمن في تعرّفها وقراءتها لآثار مارينا، وإن لم تلتقِ به لانتحرت؛ فكتبه أيقوناتٌ تشفي من يقرؤها وبها قد اشتعلت بصمة الأمل في دواخلها ويؤكّد ذلك وقوع الكتب في لوحة رقم (3)[46] بجانب الشمعة في الجزء المضاء بنور الشمعة. لوليتا التي تشكّ في بقائها على قيد الحياة بعد ما تعرّضت للاغتصاب من أقرب الناس إليها وهو أبوها أصبحت تشعر بالأمان في أحضان مارينا الذي وجدت لديه الحنان الأبويّ المسلوب منها.

إنّ السواد في اللوحات يحيط بذبالات الشمعة الهاربة ويلّفها في حالة شبه دائريّة، وكلّما تحركت نحو الإطار كلّما اختفت الملامح الكلية للصورة خلف الستار. اللون الأسود هو الممثّل ـ الدليل ـ الذي يحيل إلى نظرة لوليتا التشاؤميّة ورغبتها في الانتحار في عزّ ألقها وهي كفراشةٍ ناعمةٍ ورقيقةٍ تتبدّل ألوانها عندما تعرض الأزياء وتخطف الأضواء، ولكن ما تعرّضت له من سوداويةٍ غمرتها بالحزن والكآبة، جعلتها قابلةً للزوال السريع: «فراشة، عمر فراشة لا أكثر، نحن فراشات بملايين الألوان، ولكن لا أحد يضاهينا في الهشاشة والموت السريع»[47]، بلمسةٍ خشنةٍ قد تتعرّى من ألوانها و تذوي كفراشةٍ حول الشمعة الآيلة للانطفاء. اللون الأسود دائماً ينبئ بالشؤم والعلاقة السلبية[48]، وإحاطة السواد توحي بالتأزم وتقييد الحرية وتكبيل الأيادي، فلوليتا الفراشة هي في قيود جناحيها المزركشة بالألوان، والأقمشة البرجوازيّة وتنقّلها المستمرّ من صالة إلى أخرى لعرض الأزياء في شتّى المدن.

كثرت دلالات الرؤية السوداء عند لوليتا، فهي منذ اللقاء الأول مع مارينا في

*أنظر للوحات الثلاث، فهذه خاصية مدرسة باروك في الرسم حيث تحيط العنمة على مصدر النور في اللوحة.

الكنيسة التي تمثّل المكان الذي يشع منه النور الربّاني لاترى سوى السواد والموت، فتحاوره بسخريّةٍ سوداويةٍ ومظاهر التعب تأكل روحها وهي تشعل شمعةً لروحها المتعبة بدل إشعالها لروح المسيح المقدسة وهي تسأل مارينا هل سيحضر جنازتها أم لا؟ كما أن الدائرة السوداء وانتشارها في اللوحة تدريجياً هي كحالة لوليتا بوجهها المضيء وهي تعاني من فوبيا الظلام، فعندما توضع في العتمة ومركز الظلام تصاب بهستيريا وهلعٍ يصل لحالة ضيق الاحتضار، والحالة الوحيدة التي تنتشلها من هذه العتمة هي الشعور بالأمان، الأمان الذي فقدته في ريعان نضوجها.

إن فقدان الحريّة المقترن بالسواد يتجسّد عند مارينا وأحمد بن بلّة ـ الرئيس الأول للجزائر بعد استقلالها ـ كذلك، مارينا الذي فقد حريّة قلمه ولسانه في بلاده، وتنكّر في زيّ اسم مستعار ليحاول نشر مقالاته ضدّ رجال العقيد الذين سجنوا الرئيس الأول للجزائر أحمد بن بلّة، الذي أعطى زهرة شبابه لحماية البلاد فلم يلقَ غير قضبان السّجن مكافأة له، وانتقل إلى مكان مؤطّر بالظلام.

اللون الذي يقابل الأسود هو اللون الأبيض ويعتبر من أهم الحقول اللونية في الرواية. حضوره الواسع في فيافي الرواية جعله مهيمناً على باقي الألوان، وقد تنوّعت دلالاته وانزاح عن حقيقته المعروفة ليحمل النقيضين في دلالاته؛ حيث يعتبر اللون الأبيض ممثلاً (رمزاً نوعياً)، واللوحة بكل ما تحتويها من ألوان ومن مواد تتشكّل منها تشكل أيقونة. وتمثّلت أولى دلالات البياض في الرواية في الثلج الأبيض الذي حمل بعداً سيميائياً، ودارت جلّ الرواية في فصلي الخريف والشّتاء، وانزاح الثلج ليعبّر عن دلالة سلبية، إذ تحول الشّتاء والثلوج خاصة إلى بؤرة سلبية ينشب الموت في مخالبها.

ولم ينتهِ عند ذلك، بل تحوّلت الأزمنة كذلك إلى أزمنةٍ بيضاءَ سلبيّة: «في اللحظة نفسها أدرك لماذا أعطى للوحة تسمية الذبابة(*) لأنها الوحيدة التي رافقته في أزمنة البياض القاسية»[49]. ألبس واسيني الزمان لوناً أبيض قاسياً وأعطاه معنى مجازياً، فالأزمنة تحولت كلها إلى بياض، والفصول كلها باردة، والثلوج غطّت الحقيقة وكأنها تعمل روتوشاً لتمحوَ تجاعيد الكلام الحق والإنسانيّة التي انمحت في زمن الرئيس أحمد بن بلة وهو يقبع في السّجن الذي لم يجد له أنيساً يفهمه غير ذبابةٍ صغيرةٍ آنست وحشته، لهذا سمى مارينا لوحته بالذبابة لأنّها هي الوحيدة التي أحسّت به في زمن فقد معنى

*أعطى مارينا للوحته المعلّقة على جدار بيته تسمية الذبابة، وكانت هذه التسمية أكثر غموضاً من أن يستطيع أن يصفها لأي أحد ما لارتباطها بحياته الماضية، لوحة رافقته في وحدته يستغيث بها بجلوسه أمامها غارقاً في تفاصيلها التي كثيراً ما تشاركت مع لوحة (المجدلية على ضوء الشمعة)،(راجع الرواية ص 158، 159).

الإنسانيّة وتحوّلت الفصول كلها إلى ثلوجٍ صامتةٍ وأفواه بكماء وأصبح فيها الشّتاء بثلوجه البيضاء فصلاً يواكب الموت، وكانت لـ مارينا نظرةٌ سلبيةٌ للشتاء: «حدد.. شهور الموت، بشهور الشتاء. ثلاثة أشهر مفتوحة أمام الموت ليبتلع من يشاء. الناس أنفسهم يتمنون الإنطفاء في هذا الفصل لقسوته وصعوبته».[50]

بالمقابل صادف تساقط الثلوج البيضاء في اليوم الذي قامت به لوليتا بعملها الانتحاريّ في شارع شانزليزه في فرنسا، يومها غطّت الثلوج كل المكان حتى تحوّل البياض إلى قوّةٍ ترزح لوليتا تحت وطأتها لا تستطيع التغلّب عليه: «كل شيء تساوى في هذه اللحظة، حيث لا شيء غير البياض الذي يتجاوزنا ولا سلطان لنا عليه»[51]، وسلطان البياض في الرواية أقوى وأشد وقعاً، حيث استطاع اختراق الشخصية؛ فلوليتا تنهار وتضعف أمام هذا البياض، وبعد التضحية التي قامت بها لوليتا وعدم اغتيالها مارينا بكونها عميلةً وجاسوسةً هدفها القضاء عليه من قبل رجال العقيد ـ حيث فجّرت نفسها لكي لا تغتال مارينا ـ باتت تقبع تحت قدرة البياض وتلتحف الثلوج غطاء قطنياً أبيض لها، وكأن الثلوج تحولت إلى قوى أشد قسوة تحاول الستر على هذه الضحية لتمحو وجودها على وجه هذه الحياة.

ولكن للبياض المتشكل من نور الشمعة في اللوحة، القدرة على اختراق الألوان والتشاكل معها، كما تشاكلت دلالاته في الرواية حيث حاول الكاتب تكثيف دلالات اللون الأبيض عبر حوار دار بين يونس مارينا ولوليتا، ليبديَ كلّ واحدٍ منهما رأيه، إذ تبين أن البياض عند لوليتا يساوي الموت، وتخلّلت هذه النظرة السلبية إلى اللون، وحينما كانت لوليتا تنظر إلى السقف لا ترى سوى البياض، البيت كلّه أبيض، الغرفة بيضاء، لا لون آخر يخترقه ممّا جعل اللوحة المجلّلة بالسواد تخترق المكان. لكن البياض في مكانٍ آخر يحمل عند مارينا دلالاتٍ سيمولوجيّةً مغايرة، فكان يرى في البياض دهشة وجمالاً،» لأنّه لون حياديّ..، فيظهر ما هو غير أبيض جلياً»[52]، ممّا يعطي الأبيض خاصّية الاندماج مع كل شيء، حتى الألوان لا تتحدّد بدونه، لأنه هو الذي يظهر جمالية الألوان وإذا علّقت هذه اللوحة المكلّلة بالسواد على جدارٍ بلونٍ آخر لما برزت العتمة بشكلٍ واضح. فمن الوسائل المألوفة التي يبلغ الانفعال والإثارة فيها أقصى مداه عند المشاهد، هو ما يمكن أن يُسمى بتقابل الأبيض والأسود أو لقاء الأضداد[53]، كالبيانو الذي يعزف أحلى نغماته بالتقاء نجوى البياض وآهات السواد، وهذه المعزوفة تروق للسمع لأنها جمعت بين اختلاف الألوان من أقصى الظلام إلى أفق الضياء، وهكذا يكمل كل واحدٍ الآخر.

يبدو التضاد في سيميائية الأبيض في اللوحة أيضاً منعكساً على بشرة لوليتا التي تنضوي تحت هالةٍ من النور الأبيض،

وهذا النور الأبيض الذي يشع من وجه المجدليّة وبشرتها في اللوحة(مؤشر) على النقاء والجمال والبراءة، الأمر الذي يوجد في الرواية وينصّ على أخذ لوليتا نفس هذه الدلالات التي تدلّ على الجمال والوجه الطفولي البريء بحيث يتحول وجهها إلى مرآة صافيةٍ من النقاء تعكس ما بداخلها: «وجهك وملامحك الطفوليّة مثل المرآة الصافية تعكس وتقول كل شيء عن بحرك الداخلي»[54]، فتنكشف وسط الشوائب السوداء القاتمة، براءة ونقاء.

النور والعتمة (الظّلال) بين اللوحة والرواية :

ظهر هذا التضاد بين النور والعتمة في كل الرواية؛ إذ كانت عبارةً عن لوحاتٍ مرسومةٍ بالكلمات، فيها زاويةٌ من زوايا اللوحة الأصلية، والأصل الذي تتمحور عليه هو لعبة النور والظلال. والمعروف في القرن السابع عشر أنّ كلّاً من النور والظّلال يشكلان حجم نصف اللوحة المرسوم[55]، مما يزيد من أهميتهما في اللوحة وإن اهتم الرسامون بالألوان الأخرى، فلم يمنعهم ذلك من إضفاء لمساتٍ من النور والظلال عليها، خاصةً العتمة المعروفة التي تمّ توظيفها بطرق عدة.

إنّ النور يتماهى في الألوان، كما تتماهى الظلال في الألوان وحسب تداخل كل منهما يظهر اللون أفتح أو أغمق ممّا يجب أن يكون، لذا تتغير معطيات ألوان هذه اللوحة مع تداخلها مع النور والظّلال، والمفارقة كبيرة،بين لونٍ غرق في النور ولونٍ تعتم بالظّلال؛ إذ يأخذ كلّ لونٍ خاصيته حسب النور أو الظلال التي يتمثّل عبرها. وهذا ما ينعكس في لوحات دولاتور بشكل عام من اختلافٍ في مركزية الإضاءة عنده وعند سابقيه. ومنهج باروك الذي يستخدم نوراً ساطعاً من جهةٍ واحدة يسمح للألوان بالاندماج معه[56]، كالشمعة التي ارتكز نورها وأعطت للألوان المحاطة بها إضاءةً تظهر بها مساحة الأشكال القريبة لها بحجمها الحقيقي.

والرسّام مختارٌ في أن يُدخل النور الطبيعي(كنور الشمس)في لوحاته أو النور المصطنع(كالشمعة)، لكن النور الذي ينتهي تدريجياً ليصل إلى الظّلال يبعث نوعاًمن السكينة أو يضفي طابع الغموض إليها[57]، وهذا مافعله دولاتور في أغلب لوحاته حينما اهتمّ بالقنديل الزيتي أو الشمعة، فأصبح الإشعاع ينبع من مركز لوحاته لا من جوانبها، ليزيد من تعتيم الأطر. فدولاتور إثر تأثّره بمعلّمه كرفاج كان يحاول أن يخلق للوحاته أجواء ليلية معتّمة وغارقة في أمواج من النور والظّلال[58].

لطالما رافق وجه المرأة الشمعة أو النور في اللوحات الثلاث ممّا أدّى إلى تشكيل أقطابٍ دلاليةٍ ذات محمولاتٍ مترابطة، لكن ظهور وجهها تحت مسحة من الضوء لا يظهر إلّا جانباً من الوجه ويبقى الجزء الآخر مختبئاً تحت مجهر الغموض وعدم اتّضاح الرؤية: «لم يظهر

إلّا جانب المرأة المضاء على نور شمعة اللوحة نفسها أو القنديل الزيتي الذي فتح مساحة واسعة أمام كتابين ضخمين موضوعين على الطاولة»[59].من ناحية أخرى وبالنظر إلى المجدلية في اللوحة نجد أن هذه اللوحة تجذّر الواقع التاريخي لقصة مريم المجدليّة التي انعزلت عن الناس في الفترة الأخيرة من حياتها، وتقصّ عبر الرّسم حياة هذه الشخصية التاريخية»والرسمات التاريخية ليست إلّا مجموعة قضايا أيقونية قصصيّة تحاول بلغتها الخاصة أن تقصّ الحادثة»[60]، وهذه الطريقة في الرسم هي التي قسّمت وجه المجدلية إلى نصفين تدلّ على جانبي حياتها (الأسود والمضيء). تجسّد الجانب المظلم في ارتكابها الخطايا وضلالها قبل توبتها ثمّ الجانب المشرق من حياتها الذي تمثّل في اهتدائهاعلى يد المسيح وغفران ذنوبها وتحوّلها وتطهَرها من المعاصي، وهذه المزاوجة بين النور والظلام وظهورهاعلى ضفتي وجهها يوحي بطبيعة الحياة والموت و«اقتران الأسود والأبيض هو زواج الظلّ والضوء»[61].

الشمعة والقنديل الزيتي هما من أهم عناصر النور في اللوحات المذكورة، وخصّص الرسام ـ دولاتو ـ لكل منهما مكاناً في لوحاته، فأدرجهما واسيني في الرواية أيضاً وربما قصد من ذكرهما أهمية الإضاءة بشكل عام، لا فرق بين الشمعة أو القنديل الزيتي، لأن كلاهما منبعٌ يضيء وجه المرأة، فجمع بين لوحتي(رقم1و3)[62] تحت سقفٍ واحد. ووجود هذه الإضاءة الجانبية من الشمعة أو القنديل الزيتي يزيد من درامية المشهد وكثيراً ما يستخدم لبيان الرموز الدينية والروحانية[63].

تعدّدت دلالات الشمعة حسب وجهة نظر المؤول مما يسمح بتشريع باب التأويل، ولكن الوجه الغالب هو كونها أيقونةً محكومةً بعلاقة التشابه بين الممثّل والمؤول،فالشمعة وهي تشتعل وتستمر في الضياء كحياة الشخصية (لوليتا ومريم) تستمر وتنتهي، بل وتحتضر باحتراق الزمن تدريجياً بانطفاء الشمعة ، فكأنّ الروح وهي تتجرّع الموت تتصاعد إلى الأعلى حينما تخرج من الجسد فتتبخّر وتختفي عن الأنظار كدخان الشمعة الذي يخرج من روح الشمعة ويتبخّر في الفضاء. أو قد تكون الشمعة رمزاً للقوة والأمل فشعلتها عمودٌ ساهرٌ وهش، ومع أنها رقيقةٌ تتأذى من أي نفس، لكنّها تعود للانتصاب، فهناك قوةٌ صعودية ترمز فيها إلى الحياة الصاعدة[64]، فهي رمزٌ للقوة والأمل.

واكبت الشمعة حركة كلتا الشخصيتين، شخصية مريم المجدليّة المتجسّدة على لوحة الغلاف وولوجها في ثنايا الرواية وشخصية لوليتا الروائية، وكانت الشمعة من الأسباب التي أثّرت في إبراز ألق الشخصية ونقائها الذي اختفى ثم ظهرت كل هالات الشخصية البريئة بمجرد تحركها تحت مسحةٍ من النور. أول ظهور لدلالات الشمعة

يكمن في ظهور مريم مع يونس مارينا الذي هرب من يد ذئاب العقيد: «كانت تبدو تحت الشمعة التي وصلت إلى نهايتها، في عزّ نقائها وألقها»[65]، الشمعة هي سبب هذا الألق الذي كان خفياً. ليس هذا وحسب، فـ لوليتا لم تكتفِ بالظهور تحت مسحةٍ من ضوء الشمعة بل تكّثفت الدلالات وتحولت لوليتا إلى امرأةٍ منحوتة من الشمع: «كان جسدها من شمع ونور، كأن لا يد لمسته سوى اليد التي شكّلته في خفاء مبهم على مدار ستة أشهر في بطن الأم»[66]. وانطفاء الشمعة من اللوحة عقب انتحار لوليتا يدلّ على انطفاء شعلة الحياة وهيمنة التعتيم وطغيان الظلم.

وانتقالاً من النور ودلالاته إلى العتمة، النورالذي يرسم ظلاً خلف الجسد الذي يلتقي به، يؤثر في تشكيله وإن اعتبرت الظّلال المكوّن الأساسي للعتمة، والذي خلق النور قد خلق الظلمة إزاءه لأنّهما عنصران يكملان بعضهما، والظلمة والنور ضدّان متقابلان قد خلقهما الله سبحانه وتعالى، وهو الذي ﴿خلق السماوات والأرض وجعل الظلمات والنور﴾[67]، ولعلّ تقديم الظلمة على النور في الآية الكريمة وفي غيرها من الآيات[68] التي تحتوي مضمون الإخراج من الظلمة إلى النور، يوحي بأن النور ينبثق من الظلام كما يخرج الطفل من رحم أمه المظلم ليرى نور الحياة.

إنّ هيمنة التعتيم على الإضاءة يحيل إلى التناقض والمعاناة والعذاب الذي تذوقته الذات[69]، ويؤكّد ذلك ما رسمه واسيني في روايته من أحداث سوداء توالت على لوليتا، فهي عملت كعارضةٍ للأزياء منذ الصغر وهي تتجوّل مع أبيها من بلد لآخر ومع هذا لم تكن راضيةً عن عملها؛ فعالم الأزياء هو الذي أودى بها إلى الوقوع في حبل جريمة أبيها الشنيعة: «كان جسدي كافياً ليتحمل اغتصاب رجل مثل والدي»[70].

لكنّ النقطة التي تلفت الأنظار في الرواية كثرة ذكر الظّلال، وهي المؤشر إلى مدى اتّصالها بالذكريات التي رافقتها كظلّ ظليل،خاصة ما يتعلّق بلوليتا وطفولتها المسروقة. حملت هذه الظلال مؤولاً سيمولوجياً سلبياً أفقدها ذاكرتها، وليست أي ذاكرة بل تلك الإيجابية التي كانت تشعّ بالأمل والحياة لتتحوّل إلى مجرد جسدٍ سلبت الظّلال طفولته ونوره وبراءته، وراح يجرّ خلفه أعباء الماضي ليتحول إلى جسدٍ مثقلٍ بالجراح التي لم تندمل: «يكاد هذا الجسد أن يكون بلا ذاكرة؟ مجرد ظلال عابرة سرقت بعضاً من ألقه ثم انسحبت»[71]. لقد تحوّل جسدها إلى ظلالٍ سوداء تسرق الألق والضياء فلم يبقَ من هذا الألق سوى وميض يلفّ نصف جسدها الأعلى الذي بهت وذهب ضياؤه ونوره بمرور الزمن.

إنّ شخصية لوليتا التي رسمها واسيني في المخيلة هي ظلّ لـ لوليتا نابوكوف؛ حيث تحمل نفس جنونها الذي لا يحدّ ونفس ملامحها الطفولية،

واختار واسيني نفس الاسم من رواية الكاتب الروسي (فلاديمير نابوكوف) بعنوان (لوليتا)[*]، فكانت لوليتا في رواية واسيني ظلاً يرافق ملامح طفولة لوليتا نابوكوف، «لكني لست لوليتا، ربما كنت ظلاً لطفولتها المسروقة»[72]، واكبت هذه الظلال ألمها وجرحها وتحوّلت إلى بصمةٍ من الخيبة في قلبها لا تفارقها، فالعلاقة بين الدال والمدلول هنا ترتكز على التجاور الواقعي بين الشخصية والظل، ويوثق الصلة بينهما بعلاقةٍ لاتنفك، لأنّ الظل لا يفارق الإنسان حيثما ذهب، لهذا بقيت ظلال الماضي تلاحق لوليتا مما جعلها تبحث في يونس مارينا عن أبٍ يحنو عليها ويقيها من كل شرٍّ يسلب أجنحتها ألوانها. وهكذا تتداخل الفنون بأنواعها في رواية واسيني كما تتداخل بعض ملامح الفن الروائي لمبدعين في نصٍّ واحدٍ فتصبح الرواية فناً يجمع أغصاناً شتى من فنون متعددة، ويرسم أطراً جديدة لامتناهية له.

الأصابع والجمجمة بين الضوء والعتمة:

إنّ المعطى السياقي لدلالة الأصابع في رواية (أصابع لوليتا)، يتحدّد ضمن الرؤية في النصّ الروائي، إذ تنهض الرواية بقوة حضور الأصابع فيها، ويتجلّى ذلك في اهتمام مارينا الكبير بنعومة أصابع لوليتا التي لاتختلف كثيراً عن أيدي الأطفال في ملمسها الحريري، وتدلّ عتبة النص في عنوان الرواية على التمحور حول الأصابع كبؤرة تعرض شبكة من المفاهيم والرؤى «يتعمد [الكاتب] زرعها فى عتبة معيّنة ومثيرة من عتبات الرواية»[73].

تحتل الأصابع دوراً مهماً على مسرح الجسد؛ حيث تشكّل صورة حسية تتمتّع بجمالٍ عذبٍ رقيق، وتربط الشخصيتين (مريم المجدليّة ولوليتا) في اللوحة أو الرواية، بأصابع تحولت إلى مركز بؤري يحمل دلالاتٍ سيميائيّة. الأصابع كعضوٍ جمعي من أعضاء الجسم لها مساقاتٌ دلالية رمزية وأسطورية وأدبية غاية في الكثافة والخصب[74].

وصف واسيني جسد لوليتا بالرقّة والنعومة وقد رافقتا جسدها اللطيف، وكان في رؤوس أصابعها الناعمة منتهى الحواس والمتعة ممّا جعل مارينا يحتار في سرّها «ماذا في أصابع لوليتا؟»[75]، لعلّه وجد دفئاً في كفّيها الصغيرتين وأصابعها الطويلة التي كانت كأنامل عازفة البيانو رشيقةً مخلوقةً للفن.

لم تعرف لوليتا سرّ أصابعها الذي حيّر العقول وجعل الأصابع سلعة تباع أكثر من مرة وتستغلّ لعرض الموضة والدعاية لشركات تجارية، أهو طولها السحري أم الحياة التي تشعّ بين أصابعها؟ «فبعت جسدي... وأصابعي لشركة مستحضرات طبية لا أعرف إلى اليوم لماذا يشترون أصابعي فقط ويدي

(*) تروي قصة حب شاذ بين شيخ في الخمسين باسم همبرت همبرت ولوليتا فتاة في الثانية عشرة ومأخوذة من قصة حقيقية أنظر: نابوكوف، فلاديمير، رواية لوليتا.

بشكل مستمر؟ أعرف أن لي أصابع غريبة بطولها ولكنها مليئة بالحياة»[76].

ماذا تحمل يا ترى هذه الأصابع لدى واسيني، إنّه الكمّ الهائل من الطاقة التي تمتلكها وتنتقل عبر عناقٍ لتسري بحرارة الحبّ في أوصال الجسد، عناقٌ بين الأصابع يلهب المشاعر ويسكن الأرواح حين تتلاقى أصابع لوليتا بمارينا لتعبّر عن الحب في قولها: «أصابعي التي تحبّك لن تستأذن القتلة الذين سرقوا عذرية طفولتك، لكي تعزف نشيد الروح»[77]، وتتعانق أصابعه بأصابعها شاعراً بحرارتها وقربها منه: «كان يشعر بقربها الغريب وبحرارة أصابعها وجسدها الطفولي»[78]، حرارةٌ تحوّلت إلى قشعريرة البرد حينما آل مصيرها إلى الانتحار وهي تقف أمام فندق في شارع (شانزليزيه) في باريس، باعثةً بيدها قبلاتٍ لحبيبها الذي كان يشاهدها خلف الزجاج: «مدّت له أصابعها الناعمة من بعيد. شعر ببرودة يدها على غير العادة على الرغم من نعومتها الحريرية»[79]، إحساس لم يعهده مارينا من قبل، فأصبحت الأصابع الباردة مؤشراً يحمل دلالة الموت والفراق.

يعتقد مارينا بأن الأصابع هي معبرٌ نحو سرّ صاحبتها وسحرها: «رأى أصابعها الناعمة الطويلة.. الأصابع معبرٌ نحو سرّ صاحبتها وسحرها»[80]، وطالما يختصر الجسد المسافات والأزمان والأماكن عند الإفصاح عن سيناريوهات الجسد، وهذا ما تفتقده كثيرٌ من فنون التعبير الأخرى[81]، فالأصابع كعضو من الجسد تختزل الزمان والمكان للوصول إلى كوامن النفس وخباياها، كتغلغل مارينا في طوايا النفس الأنثوية (لوليتا/ مريم المجدلية) من خلال رؤية أصابعهما.

لم يرَ مارينا وجه مريم حينما فرّ هارباً من رجال السلطة ليختبئ كطفلٍ تائهٍ ينتظر تهريبه لبلدٍ آمن، حيث كانَ يرى يدها وأصابعها التي توصل إليه الطعام والماء في المخبأ دون أن يعرفها أو يراها، ولم تكشف عن وجهها كاملاً إلّا في الليلة الأخيرة التي كانت معه: «لماذا خبأت وجهك علي طوال هذه المدة التي لم أر فيها إلا يدك وأصابعك حتى أصبحت دليلي في كل شيء»[82]، إنّها تلك الأصابع التي رعته واحتوته وأشفقت عليه في زمن الخوف واللاوطن، إنها موطنه الأول الذي احتضنه برفق وحنان فأحبّه دون أن يراه.

ولكن أصابع المجدلية في اللوحة توحي بالنهاية، أو بالمصير القاتم الذي ينتظرها وهي تضع يدها اليمنى على الجمجمة (في اللوحة رقم3)[83]، كأنّها مؤمنة بهذا الموت الذي لا محال للهروب منه، وتستسلم هذه الأصابع الناعمة المليئة بالحياة والأحلام لجمجمة الموت: «أصابع علقت عليها الحياة وبعض الأحلام الهاربة»[84]. تجلس المرأة في لوحة (رقم2)[85] مشيحةً ببصرها وهي تنظر لشمعة الأمل التي تنعكس شعلتها في المرآة نظرة انتظار، ترقّبها وهي تذوي، وتتعاقد يداها على الجمجمة، لتتجسّد الصراعات

المرهصة في تشابكها مع الموت، صراعٌ محتدمٌ بين نظرة المجدليّة التي تميل إلى الشمعة ويديها التي تنام على الجمجمة. إن تداخل أصابع اليدين، أو تعاقد اليدين الواحدة فوق الأخرى يعطي نوعاً من الإحساس بالحبس والضيق[86]، فالأصابع إذا تحمل دلالاتٍ سيميائيةً من النوع (المؤشر) لتؤشّر بتعاقدها بالتأزّم، فاشتبكت وتداخلت الأصابع كالعقدة التي لا تنحلّ.

أما بالنسبة للجمجمة التي وضعت في أحضان المجدلية فلها صلة وثيقة بالعتمة ومايتصل بها من دلالات. في النظرة الأولى قد تحيل الجمجمة إلى علامةٍ رمزية، والعلاقة المتكونة بين الممثل والمؤول توحي بنوعٍ من العلاقة القانونية، فتكون حينها رمزاً للموت، ولكن من المحتمل أن تكون هذه العلامة قد تحوّلت إلى رمزٍ بعد أن كانت مؤشراً، لنفترض عثور جماعةٍ على جمجمةٍ في طريقهم ومنها يدركون أن هذه الجمجمة هي مؤشرٌ لخطورة المكان فيتركونه لأنّ الموت يحلّق فوق رؤوسهم،ومن ثمَ تبدّلت الجمجمة لتصبح رمزاً للخطر كالتي توضع في الأماكن المحظورة أو الخطرة، الأماكن التي تؤدي للهلاك والموت؛ فالجمجمة رمز الموت، تحرض على التفكير حول قضايا الموت والحياة، كذلك فإنّ وجودها على طاولةٍ إلى جانب أحد الأشخاص في الأعمال المرسومة أو المنقوشة، توجَه نحو تصور صوفي[87] يدعو للتأمَل.

إن العلامة الرمزية في الجمجمة ليست خالصة، بل لها دلالة (مؤشر) بمحاذاة الدلالة الرمزية و «للعلامة الواحدة أشكالٌ مختلفة حسب تموقعها في الظروف المختلفة؛ فتظهر على هيئة الرمز تارة وتكون مؤشراً في موضعٍ آخر»[88]، وتنعكس الثقافة الفردية في تعيين نوعها؛ فتختلف العلامة من شخص لآخر.

وإنّما ليس جمع الجمجمة والمرأة الجميلة في إطار لوحةٍ واحدةٍ من قبل الرسام، محاولة لإيصال المعنى المتناقض بينهما، بين الجمال وقبح الوجه، بين ريعان الشباب وبين انتهاء الحياة فقط،بل هي مزجٌ بين الحياة والموت، وقد عبّر الكاتب عن هذه المفارقة بطرح سؤال يعرف إجابته مسبقاً في قوله: «ما العلاقة، بين الطراوة التي تتجلّى من عينيها والجمجمة؟ ربما كانت تحمل موتها في أناقة الجسد نفسه»[89]، هذه الجمجمة صورة قبيحة للموت وبشاعته إزاء جمال الحياة ونضارته المتألّقة في الوجه، هي الموت الذي يحمله جسدها الأنيق وينعكس على عينيها المليئتين بالإشعاع.

تتجسد هذه المفارقات الضدية في ثنايا اللوحة كذلك أخذا بتقابل كل من:(الجمجمة التي ترمز للموت قبال الشمعة الرامزة للحياة/ نصف الوجه في النور قبال نصف الوجه في الظلام/ النور والعتمة)، والجميل في ذلك أن وجه المجدلية قد انشطر نصفين، نصف في العتمة والظلال ونصفه الثاني في النور والضياء، وليس ذلك إلا ليدل على رؤية كونية وجودية تجمع بين المتضادات ليس في الإنسان فقط، بل في الحياة بأكملها.

النتائج:

- الثقافة الواسعة لـ واسيني الأعرج جعلته يجمع بين فنين مختلفين ألا وهما الفن التشكيلي وفن الرواية، فخلق منهجية تجمع بينهما تحت سقفٍ واحد، وتعرّف على مدرسة باروك التي أسّسها كرفاج في القرن السابع عشر للميلاد الذي اهتم بميزة النور والعتمة في الرسم، ووظّفها بأسلوب يدعو القارئ للاندماج في النص ورؤية اللوحة بأشكالٍ متعددة.

- تميّزت اللوحات الثلاث في توظيفها الألوان المتضادة وكان التركيز على الأسود والأبيض بحيث لم تخلُ لوحةٌ منهما، فاهتمّ واسيني بهما أكثر حتى رافقا الشخصية الروائية لوليتا بعد مرافقتهما لمريم المجدليّة في اللوحة، وغلبت العتمة في الرواية، كما هيمنت على اللوحة التي غاصت في الظلام، فأكثر الراوي من وصف الظلال التي حملت بعداً سيمولوجياً سلبياً يسلب نقاء الشخصية وألقها.

- تخطّت الرواية أُطر اللوحة، ولم يكتفِ بوصف اللوحات الثلاث للمجدليّة، لهذا حاول دمجها ليخلق لوحةً جديدةً تتناسب وشخصيته الروائية (لوليتا)، أطراً يحقّ لها أن تتطور تحت نظريةٍ وعنوانٍ جديدٍ يفتح آفاقاً جديدة لمن يتبنّاها.

- كشف واسيني في روايته عن الشبه بين لوليتا روايته ولوليتا (فلاديمير نابوكوف)، حيث استقى نفس الاسم مع إضافة أصابع على العنوان،ودمج شخصية مريم المجدلية في اللوحة ولوليتا حيث تعدّ كلّ واحدةٍ منها ظلالاً للأخرى، تتكرّر في كل زمان ومكان، وأراد الكاتب أن يبدي وجهة نظرٍ أدبية جديدة وهي أن الفنون تعدّ ظلالاً للفنون التي سبقتها مع إضفاء ظلالٍ جديدة عليها تخرج للضوء لتدهش القارئ بتشاكلها الحديث.

- التعمَق والرؤية للرواية يميطان اللثام عن أكثر من لوحة رسمها جورج دولاتور على مرّ فترات زمنية مختلفة بما فيها لوحة الغلاف فقد استطاع واسيني أن يعكس روايته في مرآة هذه اللوحات الثلاث ليعطيها أبعاداً وزوايا متعددة فالكثرة والتمازج والتشاكل والتضاد تولّد كلها رؤيةً أشد تأثيراً وأعمق فكراً وتفتح أبواباً مؤصدةً على الوحدة والتموضع والتمحور الفردي المملّ،فبدأت الرواية تأخذ من الفنون الأخرى (كالسينما والتصوير والرسم) في تراسلٍ أدبيٍّ وفني تأثيره أشد وقعاً وأجمل إيقاعاً.

- تراوحت العلاقات السيميائيّة بين الممثّل والموضوع في الرواية واللوحة بين علاقةٍ أيقونيةٍ غلبت على النص، أو علاقة المؤشر كعلامةٍ دالّةٍ في بعض الأحيان، وقد تتحوّل الأيقونات إلى رموز روائية تارة أخرى.

رجاء أبو علي

زهراء دهّان

ملحق اللوحات



اللوحة رقم ١:
THE REPENTANT MAGDALENE
(WWW.NGA.GOV)
التائبة (الرواية، ص ٩٧)
١٩٣٥



اللوحة رقم ٢:
THE PENITENT MAGDALENE CIRCA
(WWW.NGA.GOV)
حول المجدلية التائبة (ترجمة من الباحثتين)
١٦٣٨ ـ ١٦٤٣ م



اللوحة رقم ٣:
MAGDALENE WITH SMOKING FLAMEORMARY MAGDALENE
(WWW.NGA.GOV)
المجدلية على ضوء الشمعة (الرواية، ص ١٩٥)
١٦٤٠ ـ ١٦٤٥ م

الهوامـش

(1) أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة الطباطبائي في طهران
Abualir44@gmail.com

(2) طالبة الماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتي في طهران
dahhan.zahra@gmail.com

(3) أو(chiaroscuro)، المدرسة المعروفة بموازنتها للنور والعتمة في لوحة واحدة، ومن خصائصها إضفاء الحزن على قدر يزيد من واقعية الأثر الدرامي(أنظر: بررسي وتحليل زندگی واثار يكى از نقاشان بزرگ قرن هفده هلند سبک باروک، ص8).

(4) The Repentant Magdalene.
The Penitent Magdalene circa
Magdalene with Smoking Flame)

(5) عبيد، محمد صابر، النص الرائي (أسئلة القيمة وتقانات التشكيل)، ص380.

(6) الشرجي،أحمد، سيميولوجيا الممثل، ص 32.

(7) ضميران، محمد، درآمدي بر نشانه شناسي هنر، ص 13.

(8) تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، ص 75.

(9) الحداوي، طائع، سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 256.

(10) مقداد قاسم، تفكرات سيميائية، ص 40.

(11) سبهر، مسعود، شرحي بر نشانه ها، ص 45.

(12) الشرجي، أحمد، سيميولوجيا الممثل، ص 33.

(13) محفوظ، عبدللطيف، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، ص 75. للمزيد من المعلومات أنظر: تفكرات سيميائية لقاسم مقداد، ص 41. سيميولوجيا الممثل لأحمد الشرجي، ص 32. ساختار وتأويل متن لبابك أحمدي، ص 22. وكتاب شرحي بر نشانه ها لمسعود سبهر، ص 46.

(14) الحداوي، طائع، سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 406.

(15) محفوظ، عبداللطيف، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، ص 89.

(16) احمدي، بابك، ساختار وتأويل متن، ص 24. شعيري، حميدرضا، نشانه ـ معناشناسي، ص 146.

(17) بوك، گرانت، نيوئل، دانيا، مباني تاريخ هنر، ص 152.

(18) سبهر، مسعود، شرحي بر نشانه ها، ص 48.

(19) فضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 300.

(20) باكباز، روئين، در جست وجوي زبان نو، تحليلي از سير تحول هنر نقاشي در عصر جديد، ص 44.

(21) باكباز، روئين، دايرة المعارف هنر(نقاشي ـ بيكره سازي ـ گرافيک)، ص 66.

(22) حلمي، محمدحسين، نگرشبر شيوه نقاشي (رنسانس تا هنر معاصر)، ص 33.

(23) أنظر للموقع الإنترنتي . www.nga.gov (National Gallery of Art))

(24) لوحة رسمها جورج دولاتور(1645ـ1640م)، وكان هناك اختلاف في تسميتها بين (Mary Magdalene Magdalene with)و(light_with anight smoking flame)، وأطلق واسيني الأعرج تسمية (المجدلية على ضوء الشمعة) عليها في روايته، ص195.

(25) لوحة أخرى لدولاتور بعنوان (The Repentant Magdalene) رسمها في عام 1635م، وعنونت في رواية واسيني بـ (التائبة)، ص97.

(26) أنظر الرواية، ص 357.

(27) الرواية، ص 395.
(28) ضياء پور، جليل، مختصر تاريخ ايران وجهان، ص374.
(29) أنظر لملحق الصور في ص 24.
(30) مقداد، تفكرات سيميائية، ص 172.
(31) رواية أصابع لوليتا، ص 181.
(32) أنظر لملحق الصور في ص 24.
(33) كاوياني، رضا، زيبايى وبحثى در مبانى هنر، ص 7و8.
(34) أنظر لملحق الصور في ص 24.
(35) و (36) نفسه.
(37) صفوي، كورش، آشنايي با نشانه شناسي ادبيات، ص 31.
(38) گلكازاده، عزيزالله، مباني هنر، ص 70.
(39) محفوظ، عبداللطيف، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، ص 82.
(40) شروه، اطلاعات جامع هنر، ص 29.
(41) انظر لملحق الصور في ص 24.
(42) حلمي، محمدحسين، نگرشي بر شيوه نقاشي(رنسانس تا هنر معاصر)، ص 33.
(43) رواية أصابع لوليتا، ص 182.
(44)عبدالجبار، اللون لعبة سيميائية، ص 138.
(45) آليات التأويل السيميائي، ص 98.
(46) أنظر لملحق الصور في ص 24.
(47) رواية أصابع لوليتا، ص 191.
(48) عبيد، محمد صابر، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، ص 74.
(49) الرواية، ص 175.
(50) الرواية، ص87.
(51) الرواية، ص 441.
(52) السابق، ص 221.
(53) عبدالقادر، الكلمة والصورة، ص 201.
(54) رواية أصابع لوليتا، ص 238.
(55) آلياتوف، م، ترجمة: نازلي اصغرزاده، تاريخچه كمپزيسيون نقاشي، ص 77.
(56) وودفورد، سوزان، تاريخ هنر نقاشي را چگونه نگاه كنيم، ص 97.
(57) وزيري، علينقي، تاريخ هنرهاي مصورف ص 27.
(58) ضياءپور، جليل، مختصر تاريخ ايران وجهان، ص 376.
(59) رواية أصابع لوليتا، ص 297.
(60) ناظم، القارىء في النص، ص 338.
(61) أحمد خليل، خليل، معجم الرموز(عربي ـ فرنسي ـ إنجليزي)، ص 21.
(62) أنظر لملحق الصور في ص 24.
(63) پارامدن، خوزه ماريا، ترجمة: عرب علي شروه، نور وسايه در هنر طراحي ونقاشي، ص 11.
(64) آحمد خليل، معجم الرموز، ص100.
(65) رواية أصابع لوليتا، ص 74.
(66) السابق، ص 298.
(67) الأنعام، الأية 1.
(68) أنظر: البقرة: 257، الأحزاب43، إبراهيم:5، الحديد:9، الطلاق: 11.
(69) الداديسي، الكبير، تحليل الخطاب السردي والمسرحي، ص 19.
(70) الرواية، ص308.
(71) رواية أصابع لوليتا، ص 227.
(72) السابق، ص 299.
(73) صابر عبيد، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، ص 134.
(74) صابر عبيد، محمد، حركية العلامة القصصية (جماليات السرد والتشكيل)، ص208و209.
(75) رواية أصابع لوليتا، ص 186.
(76) السابق، ص 251و252.
(77) السابق، ص 402.
(78) السابق، ص 444.
(79) السابق، ص 440.
(80) السابق، ص 42.
(81) الحديثي، سالم، لغة الجسد وفلسفته في التراث العربي، ص 99.
(82) رواية أصابع لوليتا، ص 65.
(83) انظر لملحق الصور في ص 24.
(84) السابق، ص 68.

(85) انظر لملحق الصور في ص 24.
(86) مشذوب، الجسد صورة.. ، ص 51.
(87) سيرنج، فيليب، الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، ص 248.
(88) ضميران، محمد، مباني فلسفي نقد ونظر در هنر، ص 240.
(89) رواية أصابع لوليتا، ص 231.

قائمة المصادر

1. القرآن الكريم.
2. أحمدي، بابک، ساختار وتاويل متن، نشر مركز، تهران، چاپ اول 1370ه.ش.
3. الأعرج، واسيني، رواية أصابع لوليتا، دار الصدى، دبي، الطبعة الأولى، مارس 2012م.
4. آلياتوف.م، تاريخچه كمپزيسيون نقاشى، ترجمه: نازلى اصغرزاده، نشر دنياى نو، تهران، زمستان1372 ه.ش.
5. پارامون، خوزه ماريا، ترجمه: عربعلى شروه، نور وسايه در هنر طراحى ونقاشى، انتشارات ياولى، چاپ اول 1383ه.ش.
6. پاكباز، روئين، دايره المعارف هنر، نقاشى پيكره سازى گرافيک، فرهنگ معاصر، تهران، 1387ه.ش.
7. پاكباز، روئين، در جست وجوى زبان نو، تحليلى از سير تحول هنر نقاشى در عصر جديد، انتشارات نگاه، تهران، 1369 ه.ش.
8. پوک، گرانت، نيوئل، داينا، ترجمه: مجيد پروانه پور، مباني تاريخ هنر، انتشارات ققنوس، تهران، 1392ه.ش.
9. تشاندلر، دانيال، ترجمة: طلال وهبة، أسس السيميائية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان،الطبعة الأولى اكتوبر 2008م.
10. جواد، فاتن عبدالجبار، اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي، عمان، الطبعة الأولى، 2009م.
11. الحداوي، طائع، سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2006م.
12. الحديثي، طلال سالم، لغة الجسد وفلسفته في التراث العربي، دار العرب، دمشق سورية، 2012م.
13. حلمي، محمدحسين، نگرشى بر شيوه هاى نقاشى رنسانس تا هنر معاصر، شركت انتشارات احياء كتاب، تهران، 1383 ه.ش.
14. خليل، أحمدخليل، معجم الرموز عربيـفرنسيـإنكليزي، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1995م.
15. الداديسي، الكبير، تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، 2014م.
16. ربابعة، موسى، آليات التأويل السيميائي، مكتبة آفاق، الطبعة الأولى، 2012م.
17. سپهر، مسعود، شرحى بر نشانه ها نشانه هاى گرافيک در ارتباط تصويرى، انتشارات هرمس، تهران، چاپ اول، 1393ه.ش.
18. سليمان، سوزان روبين، گروسمان انجي، القارىء في النص، ترجمة:ناظم حسن، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2007م.
19. سيرنج، فيليب، الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، ترجمة: عبدالهادي عباس، دار دمشق، سورية دمشق، الطبعة الأولى، 1992م.

20. الشرجي، أحمد، سيميولوجيا الممثل، سورية دمشق، 2013م.
21. شروه، عربعلى، اطلاعات جامع هنر، انتشارات اسرار دانش، تهران، چاپ دوم، 1377ه.ش.
22. صفوى، كوروش، آشنايى با نشانه شناسى ادبيات، نشر علمى، تهران، 1393ه.ش.
23. ضميران، محمد، مبانى فلسفى نقد ونظر در هنر، ويراستار: على حسن آبادى، انتشارات نقش جهان، تهران، 1393ه.ش.
24. ضميران، محمد، درآمدى بر نشانه شناسى هنر، نشر قصه، تهران، چاپ اول، 1382ه.ش.
25. ضياء پور، جليل، مختصر تاريخ هنر ايران وجهان2، ويرايش: محمدحسن اثباتى، جهاد دانشگاهى هنر، چاپ اول، 1377ه.ش.
26. عبيد، محمدصابر، حركية العلامة القصصية جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، الطبعة الأولى، 2014م.
27. عبيد، محمدصابر، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2013م.
28. عبيد، محمدصابر، النص الرائي، أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت لبنان، 2014م.
29. عبيد، محمدصابر، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى، سورية دمشق، 2011م.
30. فضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998م.
31. قط، عبدالقادر، الكلمة والصورة دراسات في القصة والرواية ودراما التليفزيون، المركز القومي للآداب، 1989م.
32. كايلستون، تره وين، ترجمه: عربعلي شروه، بررسى وتحليل زندگى وآثار يكى از نقاشان بزرگ قرن هفده هلند سبک باروک، آشنايى با آثار رامبراند، تهران، چاپ اول، 1364ه.ش.
33. كاوياني، رضا، زيبايى وبحثى در مبانى هنر، انتشارات آگاه، تهران، چاپ دوم، 1340ه.ش.
34. گلكازاده، عزيزالله، مبانى هنر، انتشارات گل كار، تهران، چاپ اول، 1386ه.ش.
35. محفوظ، عبداللطيف، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف، 2008م.
36. مشذوب، علاء، الجسد صورة... سرد، دار ومكتبة عدنان، بغداد، 2014م.
37. مقداد، قاسم، تفكرات سيميائية آليات إنتاج الدلالة والمعنى، دار نور الصباح، سورية، الطبعة الأولى، 2014م.
38. نابوكوف، فلاديمير، رواية لوليتا، دار أسامة، سورية، دمشق.
39. وزيرى، علينقى، تاريخ عمومى هنرهاى مصور، انتشارات هيرمند، چاپ دوم، 1369ه.ش.
40. وودفورد، سوزان، تاريخ هنر نقاشى را چگونه نگاه كنيم، ترجمه: حسن افشار، نشر مركز، تهران، چاپ اول، 1386ه.ش.
41. الموقع الإنترنتي www.nga.gov

جماليات النثر وأثرها في بناء الثقافة
(دراسة في رسائل الخلفاء والوزراء)

د. رقية رستم پور ملكي

فاطمة اجدادي آراني

الملخص

ازدهرت في العصر الفاطمي أنواع النثرالأدبي من الخطابة والسّجلات والرسائل والسّيرة والمقامة. ولكننا سنهتم بالرسائل الفاطمية خصوصًا رسائل الخلفاء والوزراء؛ لأنّها من أوفى هذه الآثار الأدبية مادّة ومنهجًا؛ لأنّ الكاتب يركّز في هذه الرسائل على المسائل السياسية. وهذه الرسائل قد تمكّنت في هذه الحقبة من أن تُصبغ بصبغة الفكر السياسيّ، وقد اتخذت لنفسها أسلوبًا خاصًا، وفّر عليها الدعاية المذهبية.

استطاع الكاتب الفاطمي بوساطة الجماليات الفنّية في هذه الرسائل أن ينفذ إلى قلوب الناس. ولذلك كان الاهتمام الخاص بالجمالية لأثرها في التأكيد واستقرار أفكار هذا العصر في نفوس من تتوجّه إليه رسائلهم. ورغم أنّ معظم كتّاب الرسائل، في هذا العصر، كانوا يحاكون الأساليب القديمة للنثر العربي إلّا أنّهم أتوا بمعانٍ جديدةٍ لأسباب تتعلّق بإثبات نسبهم وعقيدتهم.

والهدف من هذا المقال هو الكشف عن الجماليات الفنّية الموجودة في رسائل الخلفاء والوزراء نظراً لأهميتها ومبلغ تأثيرها في المخاطب.

الكلمات الأساسية: الفاطميون، الخلفاء والوزراء، الرسائل، الجماليات.

المقدّمة

تنتسب الدولة الفاطمية مذهبيًا إلى فرقة الشيعة الإسماعيلية، وتسمّى الفاطمية افتخاراً بالانتساب إلى «فاطمة» بنت رسول الله. وقد حكمت هذه الدولة في مصر أكثر من قرنين (567ـ358هـ)، كانت الخلافة في القرن الأوّل (465ـ358هـ) من الدولة الفاطمية قويةً عارمة. وكان الخلفاء من أمثال المعزّ والعزيز والحاكم ذوي الشخصيات القوية الطاغية(جمال الدين الشيّال، ص34). وأمّا عصر الوزراء (465ـ567هـ)، أي عصر ضعاف الخلفاء يبدأ منذ عهد المستنصر والمستعلي والآمر والحافظ حتى آخر الدولة عندما استبد الوزراء بالأمر دون الخلفاء.

يبدأ العصر الفاطمي من النصف الثاني للقرن الرابع الهجري، وهو القرن الذي ارتقى فيه الأدب العربي خاصّةً الشعر وأنواع النثر من الخطابة والسّجلات والرسائل والسّيرة والمقامة، ولكن الإحاطة بهذه النصوص واستيعابها جميعاً صعبٌ مع زوال كثيرٍ منها لأنّها تحتوي العقائد الشيعية التي تتنافس مع النصوص السنية.

كان للرسائل عند الخلفاء والوزراء الذين كانوا على رأس الدولة الفاطمية وتغلب أفكارهم على أفكار المجتمع الفاطمي، أهمية قصوى، لأنّها وسيلة لتحقيق أهدافهم المرجوّة من خلال هذه الرسائل لذلك نحن اخترنا رسائلهم لدراسة أفكار تلك الحقبة .وإذا استعرضناها وجدنا أنّها تندرج تحت مجموعتين كبيرتين:

الأولى: الرسائل المكتوبة إلى الأمراء والوزراء من كتّاب وأدباء قد يكونون أصدقاء لهم أو كتاباً في دواوينهم أو أدباء في مجالسهم وتشكّل هذه المجموعة عدداً كبيراً من نصوص النثر الديواني. ونلاحظ هذه الرسائل في كتاب صبح الأعشى للقلقشندي.

الثاني: المجموعة التي تدور رسائلها حول المخاطب بين الأمراء أنفسهم وتبادل الأفكاربينهم. وتكون هذه الرسائل تعبيراً عن مشاعر أميرٍ نحو أمير آخر أو وزيره. ونلاحظها في كتب المجالس والمسايرات والسجلات المستنصرية ومجموعة الوثائق الفاطمية .

وكانت هذه الدراسة موزّعةً حسب الموضوعات والمعاني والجماليات الرائجة في رسائل الخلفاء والوزراء. ونتكىء فيها على الصورة الفنية التي تشتمل الأشكال البلاغية والمحسنات البديعية.

الرسائل الفاطمية:

إنّ الشخصيّة المصريّة في الأدب الإسلامي لم تظهر بوضوح إلا منذ العصر الطولوني؛ أي منذ استقلت مصر، وجد بها «ديوان الإنشاء»(عبداللطيف حمزة،262). لذلك ظهرت شخصية مصر في عصر الدولة الطولونية، ونالت درجةً كبيرةً من الاستقلال ونهضت الرسائل نهضةً رائعة، وتنوّعت الموضوعات التي تناولتها الرسائل وظهر فيها الافتنان والعناية بجمال الأسلوب. وفي هذه الفترة أرسل الفاطميون جيوشهم إلى مصر في موجات متوالية، واستطاع المصريون طرد الفاطميين، ومن الطبيعي أن يكتب والي مصر إلى الخليفة يطلب منه المدد. ووردت رسائل تبودلت بين المصريين وبعض زعماء الدولة الفاطمية يدافع كلّ منهم عن مبادئه وزعمائه، ويحقر مبادىء خصمه ويحطّ من قدر زعمائه(أمين مصطفى، ص207ـ206).

وتنقسم الرسائل في هذه الفترة إلى قسمين: الرسائل الإخوانية وهي الرسائل التي تدعو صاحباً أو صديقاً لزيارته، أو يكتب إليه متشوقاً وسائلاً عن أخباره(سلام زغلول، ص236)، وتتحدث هذه الرسائل عن العواطف الشخصية، في الرضا والسخط والحبّ

والبغض، وما بقي لنا من هذا النوع من الرسائل قليلٌ بالنسبة للرسائل السلطانية (أحمد بدوي، ص313). والرسائل السلطانية التي تتناول شؤون الدولة وأمور السلطان، في الداخل وفي الخارج(أحمد بدوي، ص303).

إنّ الرسائل تصدر من ديوان الإنشاء، والذي يعيننا هو نشأة دواوين الكتابة في مصر، وولادة الرسائل والكتابة الديوانية مع نشأة هذه الدواوين ويكون الخليفة على رأس هذا الديوان لهذا يجب أن تكون الرسائل بتنوع المهمّات التي يباشرها الأمير في إدارة شؤون إمارته أو ولايته على صعيد السياسة والإدارة والسلم والحرب وغيرها. ويمكن أن نقول أنّ هذه الرسائل ومن خلال النظر في موضوعاتها العامة تعطي صورةً أقرب ما تكون إلى الوضوح والصدق عن حال الأمراء والوزراء ومذهبهم والعلاقات التي كانت تربط بينهم والأعمال التي يقومون بها في مجالاتٍ عديدةٍ من حياة المجتمع الفاطمي.

الجماليات

النظرية الجمالية عند العرب غير متبلورة حتى الآن. كما لا يمكن تتبعها في تطورها التاريخي، لأنّ البداية غير واضحة، وعناصر التكوين غير متميزة. إنّ العربي في جاهليته، كان يعرف الجمال بصورة أو بأخرى ولكنها كانت المعرفة الأولية الساذجة التي يشترك فيها جميع الناس، أو لنقل إنّها لم تكن المعرفة الواعية، أو بلفظ أدقّ المعرفة الناتجة عن تأملٍ وتركيب(أنظر: عزّ الدين اسماعيل، ص128). إنّ ما يدفعنا إلى تخيّر «الصورة الفنية والجمالية» هوالبحث عن الجدّة التي تستمد ألقها من الينابيع النقدية الأصلية، ومن ثمّ تغدو أهلاً لإضافة خطوطٍ عصريةٍ إلى التكوين البلاغي النقدي ونجد البلاغة في النصوص النثرية جزءاً حيّاً وليست منزويةً في قوالب وشواهد مجتزأة(أنظر: الداية، فائز، 2003 ، ص13).

ويعدّ مصطلح الصورة الفنية من المصطلحات النقدية التي شغلت الدارسين والنقاد، وأثارت اهتمامهم لكشف النواحي الإبداعية والجمالية في النص الأدبي. ومن الدارسين من يرى أنّ للصورة الفنية مفهومين: قديم، وحديث؛ «قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزاً، حيث يمثل نوعٌ من هذه الأنواع اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث»(عبدالقادرالرباعي، ص13).

وبذلك يتّسع مفهوم الصورة ليشمل كلّ الوسائل الفنية من بيانيةٍ وبديعيةٍ ممّا يؤدي إلى التكلف في دراسة نماذج الصورة المختلفة. وعملية تحليل المعنى تترك أيضاً للباحث في علم الجمال ويقدّم هذا العلم عرضاً شاملاً لمعرفة النقد الفني(أنظر: جيروم ستولنيتز، ص11).

والجمال الأدبي لدينا هو قول فايز الداية في مقدمة كتابه (ص9): الجمال الأدبي فهو الخصائص الأسلوبية

(والبلاغة جزء منها) التي تعطي النصّ ماهيته الفنية، ومن ثمّ تجعله قادراً على رسم أبعاد التجربة الشعورية والمواقف. لذلك تشتمل جماليات النثر في رسائل العصر الفاطمي على الخصائص الأسلوبية خاصةً البلاغة والنظر في تلك النصوص من حيث الخصائص والسمات التي امتازت بها على صعيد الموضوعات والعواطف والأفكار وأشكال التعبير.

بناء القطعة النثرية

وممّا يبهر من جمال الصورة الأدبية أنّ الإنسان الخبير يلمس قدرة الكاتب على تلوين ألفاظه بأصباغ استوحاها الأدباء من منظور بيئتهم الطبيعي. لذلك نحن نعالج رسائل الخلفاء والوزراء عبر دراسةٍ فنيةٍ وبلاغيةٍ لينظر في تركيب القطعة النثرية وما تألفت منه أجزاؤها وطريقة الكاتب في سرد أفكاره ومعانيه ضمن تلك القوالب وما يفعله في البدء والختام والعاطفة وأنواع الخصائص البيانية والمحسنات البديعية وأثرها في إثارة الإحساس وإثارة الشعور.

البدء والختام

لم يحتفل الفاطميون احتفالاً كثيراً بمطالع الرسائل وخواتيمها، وإنما اختلف ذلك بين الطول والقصر تبعاً لتنوع الموضوعات. وإذا أمعنا النظر في افتتاحيات الرسائل إما للخلفاء وإما لتنصيب الوزراء،في موضوعاتها وأغراضها، وجدنا أنّها تتشابه وتتقارب في بدئها وختامها.

يذكر عبد المنعم ماجد(ص63) في الرسالة التي تصدر عن الإمام المستنصر بالله إلى أبي الحسن أحمد بن علي بن محمّد الصليحي: «أما بعد: فإنّ السيّدَ، الأجلَّ، أميرَالجيوش، سيفَ الإسلام، ناصرَالإمامِ، كافلَ قضاةِ المسلمين، وهادي دعاةِ المؤمنين ـ عضّد اللهُ به الدينَ، وأمتَعَ بطولِ بقائِهِ أمير المؤمنين، وأدام قدرته، وأعلى كلمته ـ الآيةُ التي أطلع اللهُ بها ـ لأمير المؤمنين شمسَ الخلافةِ فشرقت، والموهبةُ التي وهبها لدولتِه وللإسلامِ فظَهرت وأشرقت...»

نجد في رسائل الوزراء الألقاب الكثيرة بالنسبة للخلفاء (القلقشندي، 10/ 81).

«من عبدالله ووليّه، عبدالله أبي محمد الإمام العاضد لدين الله أمير المؤمنين، إلى السيّد، الأجلّ الملك، المنصور، سلطان الجيوش، وليّ الأمّة، فخر الدولة، أسدالدين، كافل قضاة المسلمين، وهادي دعاة المؤمنين، أبي الحارث شيركوه العاضديّ، عضّد الله به الدين، وأمتع بطول بقائه أمير المؤمنين وأدام قدرته، وأعلى كلمته».

تلتزم الرسائل الفاطمية بهذه الافتتاحيات ولم تدخل في الموضوع مباشرة بل تبتدىء بتمهيدٍ موجزٍ مختصر، ويوجد فيها حمدٌ كثير؛ والشيء الذي يهمنا أنّ رسائل الخلفاء والوزراء كانت تميل إلى البساطة والبعد عن التعقيد في افتتاح الرسالة بالنسبة لسائر الرسالة ممّا يستدعي الدخول في الموضوع مباشرة.

ويمكن القول كذلك إنّ الفاطميين أرادوا التأكيد على المذهب الشيعي الفاطمي بهذه الافتتاحيات التي تملأ بالحمد والصلاة على النبي(ﷺ) وآله لتبيين التزام رسائل الخلفاء والوزراء بالعقائد الشيعية.

ثم تختم الرسالة إمّا للخليفة وإمّا للوزير بالأمر والوعظ والإرشاد ويريد من المخاطب، إنجاز العمل الذي يتمناه، فيقول الخليفة العاضد في ختام رسالة الوزير أسد الدين شيركوه: (القلقشندي،10/ 92).

«فاعلَم هذا من أمرِ أميرِ المؤمنين ورسمِهِ، واعمَل بموجِبِهِ وحُكمِهِ؛ إن شاء اللهُ تعالى، والسلامُ عليك ورحمةُ الله وبركاته.»

وكذلك نرى هذه الطريقة في رسائل الخلفاء: (عبدالمنعم ماجد، ص34).

«هذا عهد أمير المؤمنين إليك فكن له قائلاً بالسمع والطاعة، باذلاً فيه نُهيَة الاستطاعة، والله تعالى يهديك في اتباع أمثلته لأمثل الطريقة، ويسلك بك مسالك من أسقاهم ماءً غدقا من صوب رحمته لمّا استقاموا على الطريقة، إن شاء الله والسلام عليك ورحمة الله.»

نثر الوزراء والخلفاء معاً حوى كثيراً من الجمل المترادفة وتكرار المعاني بعبارات متباينة والألقاب المتشابهة وهذا أدّى بدوره إلى الإطناب وتفصيل القول. ويمكن القول إنّ منافسة الفاطميين مع العباسيين والمذهب السني دفعهم إلى أن يكتبوا رسائل مطوّلة ليثبتوا أنّهم أقدر من أولئك في كتابة النثر وصياغة عباراته وجمله والتعبير عن المعاني والأفكار وانتشار مذهبهم، كما فعل الأندلسيون للمنافسة مع المشارقة والتفوّق عليهم، وتدفعهم هذه المنافسة إلى إنشاء الرسائل المطوّلة في أواخر القرن الخامس، (أنظر: عبدالله خضرحازم، ص377).

ونستنتج من هذه الأقوال: إنّ التمهيدات في الرسائل تأتي مستفتحةً بالحمد والصلاة ومختتمةً ببعض العبارات في الدعاء والوعظ والصلاة والحمد.

العاطفة

قصدنا من العاطفة هي الانفعالات وألوان التعبير عن خلجات النفس والشعور بما يحسّ به الأديب ويتأثر بمشاهده أو ينفعل مع صوره ومظاهره فيندفع معبراً عن ذلك كله في آثاره الأدبية في الشعر والنثر، (عبدالله خضر حازم، ص429). وقد كان الفرح والهدوء يشيعان في كثيرٍ من رسائل الخلفاء محلّ الحزن والحرب. ونحن نحسّ بالبرودة والتعب في مطلع رسائل الخلفاء حين يذكر الكاتب الألقاب الكثيرة للمخاطبين ويغلو فيهم لكننا نشعر بدفء العاطفة وصدقها حينما نصل إلى الثناء على الرسول وأهل بيته حتى نهاية الرسائل لأن الكاتب يريد أن يذكر شريعته من عمق وجوده. ويمدح من يكون زعيم هذه الشريعة. ونحن نجد في هذه الرسائل العاطفة الدينية، وهي عاطفةٌ قويةٌ صحيحةٌ تعنى بحبّ الإسلام والأنبياء والدفاع عن الإمامة الدينية، فهي خالدة كخلود الإسلام.

ومن اتّبع أمرَ الله وأمرَ رسولِهِ وأخذ عن أوليائه فقد اعتصم بحبلِ الله المتينِ، واستمسك بالعروةِ الوثقى، وفازَ بالسهمِ الأوفى».

وأمّا نحن فنجد دفْء العاطفة وصدقها في رسائل الوزراء حينما نصل في بداية رسائل العهد الأوّل والعهد الثاني إلى المعاني الدينية الإسلامية وإعلان توحيد الله وإفراده بالعبادة والثناء على النبي وآله. وفيها تبدو العاطفة الدينية القوية الواضحة التي تتمثل في الدعوة إلى الزهد وطرح التمسك بالأنبياء وكذلك المشاعر المعبّرة عن الإيمان العميق وهذه مشاعر يحسّها كل من يقرأ هذه السطور، منها: كتب القاضي الفاضل عهد أسد الدين شيركوه بالوزارة عن العاضد الفاطمي: (القلقشندي، 10/ 82).

«والحمد لله الذي خصّ جدنا محمداً بشرف الاصطفاء والاجتباء، وأنهضه من الرسالة بأثقل الأعباء وذخر له من شرف المقام المحمود أشرف الأنصباء، وأقام به القسطاس، وطهّر به من الأدناس، وأيّده بالصابرين في البأساء والضرّاء وحين البأس».

نرى في هذه الرسائل التأكيد على الأمور الدينية التي تبدو فيها قوّة العاطفة في موضوعات أهل البيت والوعظ والزهد فيضطر الكاتب إلى تكرار المعاني السابقة في عصر الخلفاء.

الخيال

يبدو أنّ اهتمام الفاطميين بعنصر الخيال في رسائلهم يصوّر موقف الفاطميين وحرصهم على أن يطوروا في فنونهم وأساليبهم بما يشعرهم بتحقيق أغراضهم في التفوّق على نظرائهم وإخوانهم وشركائهم في العلم والأدب.

الصور التشبيهية

نجد في رسائل العصر الفاطمي إمّا للوزراء وإمّا للخلفاء التشبيه والشيء الذي يهمّنا أنّ أكثر معاني الرسائل الديوانية تتسم بقلّة التشبيه، (أنظر: عبدالله خضر، حازم، 1981، ص488). لأنّ موضوعات هذه الرسائل تدور حول مظاهر العلاقات بين البلدين مصر واليمن وإخبار بالسياسة الداخلية والخارجية، أوامر الخليفة، تعيين الوزير ووظائفه وغير ذلك، ولا تحتاج هذه الموضوعات إلى التشبيه كما الموضوعات الوصفية ونماذج الحكم والأمثال.

وهذه التشبيهات القليلة جاءت بألوانها المختلفة ولكن نحن ندرس المعاني الإسلامية التي تنتشر في هذه التشبيهات، مثلاً في الرسالة التي يرسل الإمام المستنصر بالله إلى الحرّة: (ماجد، عبدالمنعم، ص174).

«وقد جعل اللهُ الساعي فساداً كمَن حارب الله ورسولَه».

الساعي فساداً: مشبّه

ك: أداة التشبيه

من حارب الله ورسوله: مشبّه به

نوع التشبيه: تشبيه المفرد، المرسل، المجمل.

كما نلاحظ في الرسالة التي أرسلها الإمام المستنصر بالله إلى أبي الحسن علي بن محمد بن علي الصليحي(ماجد، 1954، ص192).

«ويحتاج أن تعلم <أيّها> الملك، الأجلّ، المنصور، أدام الله علوك ـ أنّ الذي نالك والأولياء عندك شررٌ من نار فتنةٍ من عندنا إليكم تطايرت، وأحوال تصعّبت وتعاسرت».

الذي نالك والأولياء: مشبّه

شرر من نار فتنة: مشبّه به

نوع التشبيه: تشبيه المفرد، المؤكّد، المجمل.

ونرى هكذا في رسائل الوزراء، في الرسالة التي كتبها القاضي الفاضل في عهد أسد الدين شيركوه عن العاضد: (القلقشندي، 10/ 81).

«خلعت آثاره على الدنيا ما تخلعه الأنوار على الظلم».

خلعت آثاره على الدنيا: مشبّه

ما تخلعه الأنوار على الظلم: مشبّه به

نوع التشبيه: التشبيه المركّب، المؤكّد، المجمل.

نجد في الرسائل الدينية للوزراء كانت أم للخلفاء التشبيه المؤكد أكثر من التشبيه المرسل لأنّ التشبيه المؤكد نشر الأفكار الإسلامية بصورة رائعة.

ومن التشبيه المؤكّد في رسائل الخلفاء، ما جاء في رسالةٍ بعث بها الإمام المستنصر إلى علي بن محمد الصليحي: (عبدالمنعم ماجد، ص30).

«... ويسأله أن يصلّي على جدّه محمد رسوله منقذ الأنام، وعلى أبيه أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عمدة الإسلام، وعلى الأئمة المهديين من ذريتهما كواكب الإيمان البررة الكرام...».

وجه الحسن البياني في التشبيه المؤكّد أنّ الأديب الفاطمي قد أراد أن يشبّه منقذ الأنام إلى محمد (ﷺ)، وعمدة الإسلام إلى أمير المؤمنين، وكواكب الإيمان إلى الأئمة المهديين، وتأكيد التشبيه هنا، اقتضى حذف الأداة ويبدو أنّ الكاتب قد أنف من أداة التشبيه لأنّ منقذ الأنام وعمدة الإسلام وكواكب الإيمان إنّما هي الصفات الثابتة في الممدوحين، ولا حاجة إلى أداة التشبيه.

وفي الرسالة التي أرسلها العاضد إلى السيّد الأجل: (القلقشندي، 10/ 92).

«أمّا بعد، فالحمدلله مصرّف الأقدار ومُشَرّف الأقدار، ومحصي الأعمال والأعمار، ومبتلي الأخيار والأبرار، وعالمِ سرّ الليل وجهر النهار، وجاعل دولة أمير المؤمنين فلكاً تتعاقب فيه أحوال الأقمار: بين انقضاء سِرارٍ واستقبال إبدار...».

يشبّه دولة أمير المؤمنين بفلكٍ تتعاقب فيه أحوال الأقمار، ولكن تأكيد التشبيه هنا، اقتضى حذف الأداة. وأما حذف الأداة فيوحي بأنّ الطرفين شيءٌ واحد لشدة المشابهة، وإثبات وجه الشبه، يجعل شدّة المشابهة محصورةً في هذا الوجه، دون سواه.

ونواجه أيضاً في رسائل الخلفاء والوزراء التشبيه البليغ لتأكيد الصفات الدينية في الممدوحين دون غيرهم.

ومنه، في الرسالة التي يرسلها الإمام المستنصر بالله إلى الحرّة، (عبدالمنعم ماجد، ص158).

«شدّ عضد الدولة العلوية شدّ

الحسام بحدّه، وانتضاه لمصالحها انتضاء السيف من غمده».

شدّ عضد الدولة العلوية: مشبّه
شدّ الحسام بحدّه: مشبّه به

انتضاه لمصالح الدولة: مشبّه
انتضاء السيف من غمده: مشبّه به

ونرى في رسالة الوزير أسد الدين شيركوه: (القلقشندي، 10/ 83).

«وعلى أبينا أخيه وابن عمه أمير المؤمنين علي بن أبي طالب ناصر شريعته وقسيمه في النسب والسبب، ويد الحق التي حُكم لها في كل طلبٍ بالغلب، وعلى الأئمة من ذريتهما وسائط الحكم، ومصابيح الظُلَم ومفاتيح النعم».

علي بن أبي طالب: مشبّه
ناصرشريعته ـ قسيمه في النسب والسبب: المشبّهات به
الأئمة من ذريّة النبي وعلي عليه السلام: مشبّه
وسائط الحكم ـ مصابيح الظلم ـ مفاتيح النعم: المشبّهات به.

ويتوسّل الكاتب الفاطمي التشبيه البليغ، إنّما يعبّر عن رغبته في المساواة بين المشبّه به والمشبّه. ونرى في هذا النوع من التشبيه، مبالغة، أو إغراقاً في ادعاء أنّ المشبّه هو المشبّه به نفسه، فحذف الأداة يوحي بتساوي الطرفين في القوة، وحذف الوجه، الذي يدلّ على اشتراك الطرفين في صفةٍ أوصفاتٍ دون غيرها، يوحي بأنّهما متشابهان في كلّ صفاتهما المناسبة ويفسح في الخيال لتصوّر هذه الصفات.

وإنّ التشبيه المفصّل في رسائل الخلفاء أكثر من التشبيه المجمل ويمكن أن نقول إنّ التشبيهات المذهبية في نثر الخلفاء أبسط من هذه التشبيهات في نثر الوزراء لأنّهم ذكروا فيه وجه الشبه واستراح الذهن من التأمّل للعثور على وجه الشبه، ومن نموذجهم:

«وأيّده بأبينا علي بن أبي طالب فأحلّه منه محلّ هارون من موسى شريكاً ووزيراً وجعلهما ضياءً ونوراً كما جعل الشمس ضياءً والقمر نوراً»، (ماجد، عبد المنعم، ص191).

محل علي بن أبي طالب من النبي: مشبّه
محل هارون من موسى: مشبّه به
شريكاً ووزيراً: وجه الشبه
النبي وعلي ابن أبي طالب: مشبّه
الشمس والقمر: مشبّه به
ضياءً ونوراً: وجه الشبه

«فالحمدلله الذي (له) ما سكن في الليل والنهار، جاعل الدنيا دار المزاج جمعاً بين الصفو والأكدار»، (المصدر نفسه، ص191).

الدنيا: مشبّه
دار المزاج: مشبّه به
جمعاً بين الصفو والأكدار: وجه الشبه

في رسائل الوزراء: «أنّك حزبُ الله الغالب، وشهابُ الدين الثاقب، وسَيف الله القاضب»، (القلقشندي، 10/ 85ـ84).

أنت (أمير المؤمنين): مشبّه
حزب الله الغالب ـ شهاب الدين الثاقب ـ سيف الله القاضب: المشبّهات به .

ووجه الشبه محذوف، وجه الحسن

البياني أنّ الكاتب يفسح مجال التأمّل والتفكير في الصفات المشتركة. ويبدو إنّ إضفاء نوع من الغموض على التشبيه مع حذف وجه الشبه، مما يزيد هذه التشبيهات إيحاءً وجمالاً.

وأمّا البيئة التي يستمدّ منها الخلفاء والوزراء تشبيهاتهم ليست على درجةٍ واحدةٍ من الوضوح والقرب، فتوجد في هذه الرسائل أشياءٌ خفيةٌ لاتراها إلّا العيون التي تحصّل درجةً عاليةً من الصحّة والسلامة، «كالتشبيهات المذهبية التي لا تحسّها إلّا النفوس التي على درجة عالية من الوعي واليقظة وسلامة الشعور» (أبوموسى، ص153)، كرسالة المستنصر إلى الحرّة، يقول فيها: (ماجد، ص174ـ173).

«أما بعد: فإنّ اللهَ تعالى اصطفى أميرَ المؤمنين، وانتجبه من السلالةِ الزكيّة الطاهرة... وكان فعله في الانتصارِ والحميّةِ، فعلُ المزدلفِ بالموالاة والصفا وخالصِ النيّة، فأصبحت الدولةُ بماضي عزائِمِه وغرارِ سيفِهِ مشيّدة البناءِ قائمة العماد...».

يصف الكاتب نهاية الصفا والإخلاص في أفعال المستنصر بالله في الحرب. ويقول العاضد في تعيين صلاح الدين يوسف بن أيّوب بالوزارة: (القلقشندي،10/ 93).

«والحمدُلله الذي اختار لأميرِ المؤمنين ودَلَّه على مكانِ الاختيار، فأولياؤُه كالآياتِ التي تتّسق دراريُ أفقُها المنير، وتتسق دُرَر عقدها النظيم النظير».

فصورة فعل أمير المؤمنين في الانتصار والحميّة وأولياء أمير المؤمنين، في هذه التشبيهات تتسم بالبراعة وقد يرتفع الكاتب من الماديّ إلى المعنوي. ونلاحظ في هذه التشبيهات قدرة الكاتب الفاطمي على الربط بين صورةٍ عاديةٍ نراها دائماً، وأخرى طريفةٍ نادرةٍ لايدركها إلّا مع دقيق النظر وعميق الرؤية. وكلّما أبعد الكاتب في التشبيه، كان أقدر على توليد الخيال، وتأليف الصور.

إنّ التشبيهات المستمدة من الأشياء التي تقلّ رؤيتها، والتي تحسّ الفينة بعد الفينة، وفي الفرط بعد الفرط، أوعلى طريق الندرة، تشبيهاتٌ غريبةٌ نادرةٌ بديعة، وهكذا تتناضل التشبيهات على حسب هذا الأصل، (عبدالقاهرالجرجاني، ص191ـ190).

الصورالمجازية

يُذكر المجاز في مقابل الحقيقة، والحقيقة هي الكلمة المستعملة، فيما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة، (السكاكي، ص196). والمجاز في كثيرٍ من الكلام، أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع. ويكون المجاز وسيلةً من وسائل التعبير الفنيّ يلجأ إليها الكاتبُ الفاطميُ فيُوجِدُ بها تشكيلاتٍ جديدةً ذاتِ علائقَ متشابكةٍ، تقوم على الخيال في إبراز المعنى وتجسيده. وتصوير المعاني والأفكار بأشكالٍ مؤثرةٍ وتعابير أقرب ما تكون إلى الصدق في نقل المشاعر والعواطف وترجمتها مع الاستعانة بهذا الأسلوب. ويصوّر العلاقات العميقة

بين أحوال المجتمع والعقائد الدينية :

فوجدك أيّها السيّدُ الأجلُّ أكملَهم فضلاً وأقلَّهم مثلاً، وظهر بك الصلاح وكان قبل وزارتك قليلَ الظهور، فانبسطت الآمال، واتّسقت الأعمال، وأُقمِع الضّلالُ، وأُمنَت الأهوالُ، وخَلَصت من الرأي السَّقيم، وحظيت بالملك العقيم، وغدا جُندُها ورعاياها ببركةِ رأيك في النعيم المقيم، (أي الجنّة) (القلقشندي، 10/ 323).

عندما نتصفح نثر الخلفاء،نجد نموذجاً في الرسالة التي يُرسِلُها الإمام المستنصر بالله إلى علي بن محمد الصليحي:

«يحمده أميرُ المؤمنين على سابغِ المنحِ التي ألهمه الاعترافُ بها، وجعلَ مواهبَه لديه زاكية ما اقترن بها تضاعف الشكرُ فهو حليفُها، وعوارفُه إليه ناميةٌ بمصافحةِ الحمدِ لها فلا يزال أبداً يُضيفها...»، (عبدالمنعم ماجد، ص30).

زيادة الشكر ومصافحة الحمد، هما السببان، لمواهب الخليفة وعوارفه، فالعلاقة هنا السببية.

بين يدينا رسالة كتب فيها القاضي الفاضل عهد أسد الدين شيركوه بالوزارة عن العاضد الفاطمي:

«وقُم في الله تعالى أنت ومن معك فقد رُفعت الموانعُ والعوائقُ: ليقذِفَ الله بالحق الذي نَصَرته على الباطل فَيَدمَغُه فإذا هو زاهقٌ»، (القلقشندي، 10/ 90).

والمجاز هنا عقلي، لأنّ الكاتب ينسب رفع الموانع والعوائق إلى القيام لله تعالى، فالعلاقة هنا سببية. وهو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير فاعله، لأنّ المسند إليه سببه. (حسن البصير كامل، ص321).

ويبدو أنّ الكتّاب الفاطميين في هذه الرسائل يعلّلون لما يطلبون خاصةً في المعاني الإسلامية مع المجاز العقلي وعلاقته السببية.

جاء في الرسالة التي أرسلها الإمام المستنصر بالله إلى علي بن محمد الصليحي: «فالحمدُ لله الذي أرسل سماءَ جوده على ساحاتِ أَمَيرِ المؤمنين مِدراراً وجعل فلكها يتضاعف عزَّةً وإقباله دوّاراً، وملائكتها أعواناً لنصره وأنصاراً، المنتقمُ من كل عدوٍّ ولد فاجراً كفاراً...»، (ماجد، ص43).

يكون هذا النص اقتباساً من القرآن (سورة نوح، الآية 27)، ويوضح لنا د. محمد أبوموسى (ص358ـ357): وهم إنّما يلدون ولائد طاهرة لا كفرَ فيها ولا فجورا، لأنّ الكفر والفجور يقتضيان تهيؤاً ذهنياً وروحياً لم يتوفر منه شيء للوليد، ولكنه أشار إلى أنّ الولد منهم سينحو قطعاً منحى أبيه، وأنّ هذه الصفات كائنة لمن يصل منهم عمر الاتصاف بها شرفاً.

كما نجد الأمر واضحاً في الرسالة التي كتبها القاضي الفاضل عهد الملك الناصر بالوزارة عن العاضد:

«وعلى أبينا أمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب الذي جادَلَت يدُه بلسان ذي الفَقَار، وقَسَّم ولاؤه وعداوته بين الأشقياء الجنّة والنار...»، (القلقشندي،10/ 94).

أي سيكون الجنة والنار في المستقبل.

وفي العلاقة الحاليّة، وذلك بأن يطلق لفظ الحال، ويراد به المحل، (غاري يموت، ص227).

وفي نثر الخلفاء، نجد رسالةً بعث بها الإمام المستنصر بالله إلى علي بن محمد الصليحي:

«ودعا للقوم المؤمنين الذين استشهدوا من الجملَة بالروح والريحان، والنزول في قرارة الجنان...»، (ماجد، ص183).

فالمؤمنون، إنّما يكونون في مكانٍ عظيم؛ ولكن الكاتب لم يذكر هذا المكان، وهوالجنّة، فقرارة الجنان، مجاز مرسل، أطلق، وأريد به الجنّة، فالعلاقة هنا حالية.

نثر الوزراء، في الرسالة التي كتب فيها القاضي الفاضل عهد أسد الدين شيركوه بالوزارة عن العاضد الفاطمي:

«ويسأله أن يصلّي على سيدنا محمدٍ الأمين، المبعوث رسولاً في الأمّيين، الهادي إلى دار الخلود...»، (القلقشندي،10/ 87).

فدار الخلود، مجاز مرسل وأريد به الجنّة، فالعلاقة هنا حالية.

حيثما ندرس المجاز وعلاقاته في نثر الخلفاء والوزراء، نرَ أنّ العلاقة الحالية والمستقبلية تكونان أكثر من العلاقات الأخرى. ويشير هنا إلى الجنّة والنار ويبيّن لنا عاقبة المؤمنين والكافرين ومحلهم في النهاية.

نجد في المجاز علاقاتٍ كثيرةٍ ولكن نحن نكتفي بهذه النماذج لتكون دلالاتٍ على الصور الإسلامية. وتمثل هذه الصور، الطابع الديني الخالص في معانيه الجزئية وكانت واضحة الدلالة على المعاني الإسلامية في مختلف قواعد الإسلام وأصوله.

إنّ الكاتب الفاطمي يهدف في صوره المجازية هذه الوصول إلى درجة الكمال والمثالية، وهذا لايتأتى إلا بالاستخدام الأمثل للصور والتعبيرات. إنّ الذي وعيناه بعد اللذة الفنية، هو هذه الموضوعات التي تدعو إلى الجنّة والنار ولاتخرج هذه الموضوعات عن حدّ المعقول والمقبول في موازين الأدب الفاطمي والفطرة الشيعية السليمة.

إنّ نثرالوزراء يدعو المخاطب أكثر من نثر الخلفاء إلى الجنة ومقام رضوانٍ كريمٍ ويمكن أن نقول لإعلان صلاتهم الرصينة بالمذهب الشيعي وميل الناس نحوهم وبُعدهم عن الخلفاء، من نماذجها:

ما كتب الموفق بن الخلال عن العاضد بالوزارة لشاور السعدي:

«والحمدُ لله الذي استَثمَرَ من دَوحةِ النبوّةِ الأئمة الهَادين... وتمسّك بطاعتِهِ واعتصم بوَلائه، بالخلودِ في النعيمِ المقيم، والحُلولِ في مقام رضوانٍ كريم»، (القلقشندي،10 / 321).

وقد اعتمد الكاتب في صورٍ مجازيةٍ على المعنوي والمحسوس والمزج بينهما، وإسناد صفةٍ من صفات المحسوس إلى المعنوي ويمكن أن نفهم من هذا الإسناد، الميل نحو المبالغة للوصول إلى المعاني المطلوبة مهما أمكن ذلك.

الصور الاستعارية:

نرى في رسائل الخلفاء والوزراء معاً، أنّ عباراتهم الوعظية وموضوعاتهم حول انتشار المذهب الفاطمي وغيرها، لا يتّسع المجال لعرض المزيد من الاستعارة، ولكن نلاحظ حرص الكاتب الفاطمي على صور الاستعارة يتوّج بها معانيه ويمهّد الطريق أمامها إلى العقول والقلوب .

نرى المعاني الإسلامية في الاستعارات التالية:

في الرسالة التي كتب فيها القاضي الفاضل عهد أسد الدين شيركوه بالوزارة عن العاضد الفاطمي: «... وكان كما قال الله تعالى في كتابه المكنون: « لَقَدِ ابتَغَوُا الفِتنَةَ من قَبلُ وقلَّبوا لَك الأُمورَ حتّى جاء الحقُّ وظَهَر أمرُ الله وهُم كارِهُونَ» هنالك غضبت نفوس الإَسلام ففتكت به أيديها...»، (القلقشندي،10/ 88ـ87).

وتقوم هذه الاستعارة على أساس أنّ الكاتب جعل الإسلام في صورة إنسانٍ على وجه التخييل، ويكون للإسلام نفسٌ وأنّه يغضب.

ونرى في هذه الصفات، تصوّر الحياة في غير الأحياء، وإضفاء الصفات الإنسانية على الأشياء.

ولدينا في هذا المجال رسالة كتبها القاضي الفاضل عهد أسد الدين شيركوه بالوزارة عن العاضد الفاطمي:

وعلى أبينا أخيه وابن عمّه أمير المؤمنين علي بن أبي طالب ناصر شريعته وقسيمه في النسب والسبب، ويد الحق التي حكم لها في كل طلبٍ بالغلب.

يشبّه الحقّ بالإنسان، وأشار إليه بشيء من لوازمه، وهي اليد. وتكون الاستعارة المكنية المطلقة الأصلية.

من كل ذلك نرى، أنّ الاستعارة المكنية، غنيةٌ بالخيال والمبالغة، فالخيال في الموضوعات الدينية أظهر، والمبالغة فيها أوضح، وهذا من جمال أسلوب الاستعارة، حين يبثّ الحياة والحركة في الجماد. وتدلّ الاستعارة المكنية على ذوقٍ وسعة إدراكٍ وقدرةٍ بارعةٍ في التصوير والتعبير بنقل الألفاظ من معانيها الأصلية اللغوية إلى معانٍ جديدةٍ مجازيةٍ ثم الخروج من ذلك بصورةٍ معبرة عن المعاني التي يريد الأديب أن يضعها أمام القارىء وهي ترجمةٌ لشعوره وإحساسه، (عبدالله خضرحازم ص502).

ونلاحظ في رسائل الخلفاء والوزراء الاستعارة التصريحية لكنها قليلةٌ بالنسبة إلى الاستعارة المكنية، ومن نموذجها:

في الرسالة التي كتبها الإمام المستنصر بالله إلى علي بن محمد الصليحي:

«فعليك بتقوى الله سبحانه وطاعته في سرّ أمرك وجهره، وتدرّع خشيته ومراقبته في عسر ما نابك ويُسره، وطاعة إمامك الذي بطاعته يقبل الله سبحانه منك الطاعة»، (عبدالمنعم ماجد، ص33).

فقد شبّه الخوف من الله بادّراع الخشية، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية.

فإذا أجرينا الاستعارة على نحوٍ مختلف، فشبّهنا الخشية بالإنسان بجامع

الاتصال في كل منهما، فالاستعارة مكنية، لأنّ المشبّه به محذوفٌ والمصرّح به شيء من لوازمه.

ونلاحظ أيضاً في نثر الخلفاء والوزراء الاستعارة المطلقة أكثر من المرشّحة والمجردة، وتكون الاستعارة المطلقة كما يقول الدكتور غازي يموت (ص265) «أبلغ من المجردة».

ففي الرسالة التي أرسلها الإمام المستنصر بالله إلى علي بن محمد الصليحي:

«فقضى الخطبة والصلاة بالسكينة والنسك اللذين خصّه الله تعالى منهما بما ارتضاه، وأنار البصائر وشحذ الخواطر، وشرح الصدور والنواظر»، (عبدالمنعم ماجد، ص31).

يشبّه البصائر بالسراج التي تنير ويشبّه الخواطر بالسيوف التي تحدّ سنانه...

ويلاحظ في هذه الاستعارة، وجود ما يلائم المشبّه (البصائر ـ الخواطر) وهو ذكر الصدور والنواظر، وهذه الملاءمة للمشبّه هي شرط الاستعارة المجردة، وتكون الاستعارة التصريحية المجردة الأصلية.

والاستعارة المرشّحة تمثلت فيما كتبه القاضي الفاضل عهد أسد الدين شيركوه بالوزارة عن العاضد الفاطمي:

«وكان كما قال الله تعالى في كتابه المكنون: «لقد ابتَغَوُا الفِتنَةَ من قبلُ وقلّبُوا لك الأمورَ حتّى جاء الحقُّ وظهر أمر الله وهم كارهون» هنالك غَضبت نفوسَ الإسلام ففتكت به أيديها، وكَشَفت له عن غطاء العواقب التي كانت منه مباديها ...»، (القلقشندي،10/ 88ـ87).

فقد شبّه الإسلام بالإنسان، بجامع الجموح في كل منهما، ثم حذف المشبّه به، وجيء بشيءٍ من لوازمه، وهو فعل «غضبت»(فالاستعارة مكنية تبعية).

ويلاحظ في هذه الاستعارة، وجود ما يلائم المشبّه به، وهو» فتكت به أيديها» الذي يكون عادة للإنسان فالاستعارة مرشحة.

إنّ من أوجه النجاح في جمال الاستعارة التي حققها الكاتب الفاطمي في نثر الخلفاء والوزراء، التنويع بين الصور والمزج بين الحسّ والمعنى، وإخراج المعاني المطلوبة بشكل مثير ومؤثر.واتخذه الكتّاب في العصر الفاطمي طريقاً إلى القول الجميل، والخيال المثير وبالاستعارة تستقر الفكرة الشيعية مع العاطفة الفياضة في نفوس من توجّه إليه الرسائل أو يستمع إليها، وفي رسائل الخلفاء والوزراء نلاحظ كثرة الاستعارة المكنية ويمكن أن نقول إنّ كل استعارةٍ تبعية، يصح أن يكون في قرينتها استعارة مكنية، (أنظر: غازي يموت، ص259).

الصور الكنائية:

والحق أنّ من يمعن النظر في رسائل الخلفاء والوزراء يجد أنّ الكاتب الفاطمي قد استعان بالكناية عن صفة، لوصف صفات الخليفة أو وزيره والمبالغة في هذه الصفات التي تدلّ على مكانتهما في المجتمع الفاطمي.

ما كتب الموفق بن الخلال عن

العاضد لشاور السعدي: «وقم في كلّ من أمور نيابتك المقام الذي يُرضِيه، ويوجبه بِرُّك ويقتضيه؛ وقد جعلك (السيّد الأجلّ) ميمون النقيبة...»، (المصدر نفسه، ص333).

ميمون النقيبة، وصفٌ لوزير الخليفة، السيّد الأجل بصفة «نفّاذ في الرأي».

ولكن نرى الكناية عن موصوفٍ لإعلان المعاني الدينية وهي التي يطلب بها نفس الموصوف، وشرطها أن تكون مختصةً بالمُكنى عنه، لاتتعداه، وذلك ليحصل الانتقال. وفي هذا النوع من الكناية، تذكر الصفة، ويستر الموصوف، مع أنّه هو المقصود. (غازي يموت، ص288).

«هؤلاء قومٌ قالوا بإمامةِ نزار دون دليلٍ واضحٍ هداهم... ومعلومٌ أنّه لاطريقَ إلى التثبيت إلّا بالنصِّ والاختيار، وقد أجمع جميع من يُنسب إلى الدعوة الهادية على صحة النصّ في الإمامة وفساد الاختيار...»، (الشيّال،ص215).

كناية عن موصوف، هي الدولة الفاطمية، ولكن الكاتب لم يسمّه صراحة، بل ذكر صفة تدلّ عليه، بشيء من التأمل، وهي الدعوة الفاطمية.

وأما في الرسالة التي ترسل العاضد إلى السيد الأجل:

«حمده أميرُالمؤمنين على نِعَمه التي جعلته للبشر إماماً، وأمضَت له في المشارق والمغارب أوامِرَ وأحكاما،... واستخلَصَ لإنجاد دولته من أوليائها أكمَلَهم شجاعةً وإقداماً... أجدَرَهم بأن يُحَلَّ من جميل رأي أميرالمؤمنين دارَ سلامٍ فيها تحيّةً وسلاماً»، (القلقشندي، 10/321).

دار سلام: كناية عن الجنّة.

«وأمّا العدلُ ومدُّ رِواقه، وإقامةُ مَواسِمه وأسواقه... والدعوة الهادية وفتحُ أبوابها للمستجيبين، وإعزازُ من يتمسّك بها من كافّة المؤمنين...»(المصدر نفسه، ص326).

الدعوة الهادية: كناية عن الدعوة الفاطمية.

وقد ترى في هذه الكناية إشارةً تحثّ على العمل بالدعوة الفاطمية والشيعية التي ترتبط بالجنّة والسعادة فيها، وتموج في هذه الكناية العقائد الفاطمية والدعوة إليها.

ويريد الكاتب الفاطمي بالكناية عن النسبة إثبات الصفات للدولة الفاطمية أو نفيها عنها.

كتب بعض كتّاب الفاطميين لرزيك بن الصالح طلائع بن رزيك:

«أمّا بعد: فإنّه عرض بحضرة أميرالمؤمنين كتابك، مستودعاً من علو عماد الدولة العلويّة الهادية ـ ثبّتها الله ـ واستئناف أمرها وانتظام الأحوال لك وللمؤمنين ـ كثّرهم ـ واتفاق الكلمة على الطاعة واتّساقها، ووضوح أنوار مجدها وإشراقها،...»(ماجد، ص204).

فالكاتب يريد أن يصف الدولة الفاطمية بالمجد، لكنّه لم ينسب إليه المجد بصريح اللفظ، بل كنى عن ذلك بجعل

المجد الذي ينير ويشرق. وهذا كناية عن نسبة المجد إلى هذه الدولة.

كثير من المعاني والأفكار الإسلامية التي عالجها الخلفاء والوزراء في نثرهم ضمن الموضوعات الدينية والسياسية وغيرها مما تطلّب التعبير بها يدلّ على المعنى المراد دلالةً مباشرة ًولهذا كان من المتوقع أن يستوعب نثرهم هذه السمة وهو الإيماء والإشارة. ومن نموذجها:

في نثر الوزراء: «وأحتلّتك (الوزير السيّد الأجل) المحلّ الذي لا تسمُو إلى رُقِيِّه النجوم...، (نفسه، ص325).

كنى عن منزلته السامية.

في نثر الخلفاء: ولما كنت المولود الذي وضع في مهد الإيمان، ورضع من دَرّ أولياء الزمان.

كناية على أنّه يكون صالحاً ومؤمناً.

ولكن نجد في المعاني الدينية الرمز كـ: «قد أجمع جميع من يُنسب إلى الدعوة الهادية على صحة النص في الإمامة وفساد الاختيار...»، (الشيال، ص215).

كناية عن الدولة الفاطمية.

هناك رسالةٌ صدرت عن الخليفة الآمر بأحكام الله إلى معشر المؤمنين في جميع أنحاء الدولة وممتلكاتها:

«صلّى الله عليه وعلى أخيه وابن عمّه أبينا علي بن أبي طالب، قسمه في الشَّرَف والأُبُوّة، وصِدّيقِه الأكبر فيما جاء به منهم النبوّة، والمكمّل بالنَّصِّ على إمامته الدّين، وخامس الخمسة الذين سادِسُهم الروح الأمين».

كناية عن أصحاب الكساء.

الكناية في هذه الرسائل قليلة بالنسبة إلى الحقيقة لأنّ كثيراً من المعاني والأفكار الإسلامية التي عالجها الخلفاء والوزراء في نثرهم ضمن الموضوعات الدينية والسياسية وغيرها مما تطلب التعبير بما تدلّ على المعنى المراد دلالةً مباشرة.

ومن أسباب بلاغة الكناية أنّها تَضَع تلك المعاني في صور المُحَسّات، ولا شك أنّ هذه خاصية الفنون فإنّ المصوّر إذا رسم لك صورةً للأمل أو اليأس جَعَلك ترى ما كنت تَعجز عن التعبير عنه واضحاً ملموساً، (علي الجارم، ص131).

المحسنات البديعية

عرفنا فيما سبق أنّ علم البيان وسيلةٌ إلى تأدية المعنى بأساليب عدة بين تشبيهٍ واستعارةٍ ومجازٍ وكناية. ونحن ندرس في هذا القسم، السّجْع والجناس والاقتباس في علم البديع، وهي من أبرز خصائص الرسائل في هذا العصر.

السجع :

إنّ القرآن يسجع لأنّ السجع كان فناً من فنون القول والدعاء عند الجاهلية، والصلوات بطبيعتها تحتاج إلى لون من الفن يتمثّل في السجع، لأنّ فيه استجابة للموسيقا الوجدانية في قلوب المتبتلين، (زكي مبارك، ص78).

ونرى هذه الرسائل في بدئها وختامها سائرة على السجع، ملتزمة في عباراتها وألفاظها وصورها وبخاصة في

الموضوعات الدينية، في الحمد والتسبيح، وفي الأوصاف الرائعة في الرسائل، ومنها:

من نماذج السجع في نثر الخلفاء، الرسالة التي أرسلها الإمام المستنصر بالله إلى أبي الحسن علي بن محمد بن علي الصليحي: «أما بعد: فإنّ أمير المؤمنين بما خصّه الله من مناقب الإمامة وعصمتها، ومفاخر الإمامة وعظمتها، وطيب سلالة النبوّة والرّسالة، ورفيع ذروة المجد والجلالة، يحفظ لعبيده ذمّة الآباء للأبناء، ويرفع أهل طاعته إلى أسنى مراتب العلاء،...»، (ماجد، ص123).

نلاحظ السجع في هذه الصفات الرائعة ويمتاز هذا السجع بتنويع الحروف كـ (مناقب الإمامة وعصمتها ـ مفاخر الإمامة وعظمتها، طيب سلالة النبوّة والرسالة ـ ورفيع ذروة المجد والجلالة ـ و..) ويحسن السجع في هذه العبارات لتساوي الفقرات. ويبدو أنّ الكاتب يكون ناجحاً في التأثير والانفعال في المخاطب.

أمّا في نثر الوزراء، فلدينا رسالة صدرت عن أبي الحسن علي الظاهر لإعزاز دين الله، أمير المؤمنين إلى الوزير أبي القاسم علي بن أحمد الجرجرائي:

«أما بعد، فالحمدلله مُطلق الألسن بذكره، ومجزل النعم بشكره ومصرف الأمور على حكم إرادته وأمره؛ الذي استحمد بالطَّول والنعماء، وتمجّد بالحكمة والسناء، وملك ملكوت الأرض والسماء، واستغنى عن الظهراء والوزراء،...»، (القلانسي، ص9).

وهذه العبارات يبدو فيها السجع واضحاً ولعلّه يمتاز بأنّ الكاتب قد حاول التنويع في فواصله ولم يجرِ فيه على حرف واحد.

ومن نماذج المديح في رسائل الخلفاء والوزراء ما يلي:

في نثر الخلفاء، تلك الرسالة التي بعث بها الإمام المستعلي بالله إلى الحرّة:

«والحمدُلله الذي كرّم أمير المؤمنين بخلافته، واسترعاه أمور خلقِهِ وشريعتِهِ، وتولّاه من نصره وإسعاده، بأحسن ما تولى به الخلفاء الرّاشدين من آبائه وأجداده، وأجزل حظه من التمكين والتأييد، وقرن آراءه بالأصالة والنُّجح فيما يبدىء ويعيد...»، (ماجد، ص146).

وفي نثر الوزراء، ما كتب به الموفق بن الخلال عن العاضد بالوزارة لشاور السعدي: «وإنّ أمير المؤمنين ـ لما اختصّه الله به من النقيب الشريف، وسَمَا به إليه من المحلّ الشامخ المُنيف، وفَوَّضَه إليه من تدبير خَلقه، وأفرده به من اتّباع أمره والقيام بحقّه...»، (القلقشندي، 10/ 323).

على أنّنا عندما ندرس السجع في رسائل الخلفاء والوزراء، نرى أنّه يبعد من الثقل والغموض، ويمتاز بالتنويع ولم يلتزم حرفاً واحداً في جميع الفواصل وإنّما حاول الكاتب أن ينوع ويغير حرف السجعة، وينسجم مع الذوق الأدبي الرفيع والطبع العربي الأصيل الذي

يكون فيه السجع معتمداً على تحقيق غرض الجمال الفني والأدبي وحسن الوقع على السمع والخفّة في التعبير عن هدف التأثير والانفعال في المخاطب والسامع والقارىء، (أنظر: عبدالله خضر حازم، ص459).

الجناس

وهذا لون آخر من ألوان الزخرفة اللفظية عُني به الكاتب الفاطمي فِي رسائل الخلفاء والوزراء.

وحين نتابع النظر في نثر الخلفاء والوزراء يتبيّن لنا أنّ عدداً من الموضوعات احتوت نماذجها ونصوصها على صورٍ من الجناس لاتخفى على الباحث وفي مقدمتها: الموضوعات الدينية، والسياسية، والمدحية.

في نثر الخلفاء: «أما بعد: فالحمدلله أهل التحميد والتمجيد، والمرشد إلى معرفته بالتعظيم والتوحيد، ذي الآلاء الظاهرة، والآيات الباهرة، والعزة القاهرة، الحاكم لأوليائه بالتمكين، ولأنصار دينه بالمكان المكين»، (الشيال، ص218).

نجد في هذا النص صوراً من الجناس، مثل: الحمد والتحميد، الظاهرة والباهرة والقاهرة، التمكين والمكان والمكين.

ويكون بين الحمد والتحميد جناس الاشتقاق، ويسمى الجناس المشتق، وجناس الاقتضاب أيضاً.

ويكون أيضاً بين التمكين والمكان والمكين، جناس الاشتقاق. ونرى بين الظاهرة، الباهرة، القاهرة، الجناس اللاحق.

نثر الوزراء: ما كتب الموفق بن الخلال عن العاضد بولاية ابن شاور السعدي نيابة الوزارة عن أبيه:

«والحمدُ لله مُعلي الدَّرجات ورافِعِها، ومُفِيد الأمَم ونافِعِها، ومُزيل البَأساء ودافعها، ومُجيب الدَّعَوَات وسامِعها، ومُضاعِفِ المَصَالِح وجامعها»، (القلقشندي، 10/ 328).

نرى بين «رافعها»، «نافعها» و«سامعها»، «جامعها» الجناس المضارع.

ونواجه في نثر الخلفاء والوزراء قلة الجناس التام، ومن ذلك:

نثر الخلفاء، في الرسالة التي كتب الإمام المستنصر بالله إلى علي بن محمد الصليحي: «ولما عرف أمير المؤمنين أنّك نجيب وابن نجيب، وفرعٌ من شجرٍ سُقي من ماء تهذيب»، (ماجد، ص33).

نرى بين نجيب الأول والثاني، الجناس التام.

إنّك نجيب أي نجيب الدولة الذي يكون من الأعيان. وابن نجيب أي أبوه كان شريفاً.

وهكذا تحتوي نصوص النثر الفاطمي، إمّا في عصر الخلفاء وإمّا في عصر الوزراء على صورٍ كثيرةٍ من الجناس في الأغراض والموضوعات التي ترجع أصلها إلى العقائد الشيعية بمقادير متباينةٍ ولكنها جميعاً تتفق بكون الجناس الناقص أكثر من الجناس التام في هذه النصوص وأنّها تدلّ على اهتمام الكاتب الفاطمي بهذا اللون

البديعي إلى جانب فن السجع.

والشيء الذي يهمنا أنّ صور الجناس قليلةٌ بالقياس إلى السجع في نثر الخلفاء والوزراء.

وفي نثر الخلفاء، لدينا رسالةٌ صدرت عن الإمام المستنصر بالله إلى علي بن محمد الصليحي:

وبعد: فإنّ المواهب إذا كانت لأواخيها من النعم موطدة، ولمبانيها من القسم مشيّدة، ولحقائق الدين محقّقة ولعلائق الدين موثّقة، وللأعضاء شادة، وللأعمار مادة، (ماجد، ص46).

ونرى بين شادة ومادة، الجناس اللاحق، ولكن نلاحظ السجع أكثر من الجناس.

وكذلك كتب بعض كتّاب الفاطميين عن العاضد، لرزيك بن الصالح طلائع بن رزيك: «والحمد لله الذي أوضح بأنبيائه سُبُل الهدى للأنام، وأنقَذ بإرشادهم من عبادة الأوثانِ والأصنام، وأقام باجتهادهم أحكامَ ما شَرَعَه من المِلَل والأديان، وأذهب بأنوارهم ماغَمَر الأمم من غَياهِبِ الظُلم والعدوان»، (القلقشندي، 10/ 335).

ربّما يتبين لنا من خلال النماذج أنّ الكاتب الفاطمي لم يكن حريصاًعلى تجمع الجناس وصورها بخاصة بعد أن أصبح السجع أسلوباً واضحاً منتشراً في أكثر النصوص والنمادج.

وإنّ وجود صور الجناس في نثر الخلفاء والوزراء دليلٌ على قدرة الكاتب الفاطمي في التصوير والتعبير.

الاقتباس القرآني

إنّ تضمين الكلام بعض آي القرآن ينقسم عند أهل البلاغة إلى قسمين:

أحدهما ـ الاستشهاد بالقرآن الكريم، وهو أقلهما وقوعاً في الكلام ودوراناً في الاستعمال: وهو أن يضمّن الكلام شيئاً من القرآن الكريم.

الثانيـ الاقتباس وهو يضمّن الكلام شيئاً من القرآن، ولا ينبه عليه. (أنظر: القلقشندي، 1/ 197ـ194).

الشيء الذي يهمنا في دراسة رسائل الوزراء والخلفاء من حيث الاقتباس من القرآن، أنّ الاقتباس دون ذكر الآية أكثر في نثر الوزراء بالنسبة لنثر الخلفاء ويأتي القاضي الفاضل بهذا الاقتباس في الرسالة التي كتبها لتعيين أسد الدين شيركوه بالوزارة: (القلقشندي،10/ 90).

«وقم في الله تعالى أنت ومن معك فقد رُفِعت الموانعُ والعوائق: ليقذفَ اللهُ بالحق الذي نَصَرته على الباطل فيَدمَغُه فإذا هو زاهقٌ». (إشارة إلى الآية 18 من سورة الأنبياء: «بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه»)

كما نشاهد هذا الاقتباس في كثيرٍ من رسائل الوزراء ومنها أيضاً رسالة تعيين أبي القاسم علي بن أحمد الجرجرائي وزيراً للخليفة الظاهر: (الشيّال، ص287).

«وملك ملكوت الأرض والسماء، واستغنى عن الظهراء والوزراء؛ وأكرم عباده بأن جعل تذكرة لهم في صُحُفٍ مكرّمة، مرفوعة مطهّرة، بأيدي سفرة، كرامٍ بررة».

(إشارة إلى الآي 17 ـ 16 ـ 15 ـ 14 ـ 13، من سورة عبس: «فمن شاء ذَكَرَه، في صُحُفٍ مكرَّمَة، مرفوعة مطهّرة، بأيدي سَفَرَة، كِرامٍ بَرَرَة»).

ومن هذا الاقتباس: (المصدر نفسه، ص287).

«فسبحان من نظر لخلقه فأحسن وأنعم، وعلّم الإنسان ما لم يعلم.»

(إشارة إلى الآية 6ـ5 من سورة العلق: «الذي علّم الإنسان مالم يعلم»).

يبدو أنّ المعاني والأفكار الإسلامية الكثيرة التي عالجها الفاطميون في رسائلهم إمّا للوزراء وإمّا للخلفاء ضمن الموضوعات الدينية وغيرها ممّا تطلب التعبير بما يناسبه من الألفاظ والمعاني القرآنية.

ولكن في رسائل الوزراء يكون الاستشهاد مع ذكر الآية أكثر من الاقتباس ومنها،الرسالة التي تصدر من أمير المؤمنين أبي علي الآمر بأحكام الله لإعلان وفاة الخليفة المستعلي وولاية الآمر مكانه إلى كافة أولياء الدولة: (السيوطي،1/ 524).

«ولم يزل هادياً إلى الإيمان، داعياً إلى الرحمن، حتى أذعن المعندون، وأقرّ الجاحدون، «جاء الحق وظهر أمر الله وهم كارهون» (سورة التوبة الآية48)، فحينئذ أنزل الله عليه ـ إتماماً لحكمته التي لا يعترضها المعترضون ـ «ثمّ إنّكم بعد ذلك لميتون ثمّ إنكم يوم القيامة تبعثون» (سورة المؤمنون الآية15ـ14)»

نرى في رسائل الخلفاء الاقتباس من القرآن الكريم ولكن قليلة بالنسبة لرسائل الوزراء، ومنهم الرسالة التي تصدر من الخليفة الآمر لإعلان وفاة الخليفة المستعلي: (القلقشندي، 8/ 237)

«ولم يزل عاملاً بمرضاة الله إلى أن نقله إلى دار المقامة؛ فإنّا لله وإنّاإليه راجعون.»

(إشارة إلى الآية 152 من سورة البقرة: «الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنّا لله وإنّا إليه راجعون»).

نرى في هذه الرسائل أثر القرآن الكريم في نفوس الخلفاء والوزراء والأدباء منهم بخاصة إذ هو الأساس الأوّل والقاعدة الرصينة في أدبهم ورسائلهم بالإضافة إلى مكانة القرآن المقدسة في نفوسهم باعتباره كتاب التعبّد والتديّن والتعامل. وأيضاً حرص الخلفاء والوزراء على إعلان تمسكهم بالقرآن والاعتماد عليه في كل نواحي التعبير وأساليب التخاطب للمنافسة مع السنيين والعباسيين.

الخاتمة

إنّ النثر في الدولة الفاطمية لم يكن سمة متميزة وإنّما كان في نطاقٍ محدودٍ إذ لم يتجاوز من الرسائل الدينية في نطاق معين. ونرى فيه انعكاس نظام الوراثة الشيعية بصورةٍ واضحة، الأمر الذي كان عاملاً من عوامل استقراره ويقضي أن تكون الإمامة في نسل الشيعة خاصّة علي بن أبي طالب ومن أهم هذه العوامل تشيّع حكامه ووزرائه الذين كانوا على رأس الدولة الفاطمية.

يلجأ الكاتب في الرسائل إلى

الألفاظ الجميلة والزخرفة للتعليل المنطقي الذي يصور المخاطب مبلغ الدقة في التعبير عن المعاني واختيار المحسنات التي تؤدي المعنى المراد ويحاول الإتيان بالأفكار الجديدة فيبرز الفكرة المقصودة في ثوب الأشياء الحسية ويلجأ إلى المبالغة في هذه الأشياء، ليصل إلى الفكرة التي تثير الانتباه وتؤثر في النفوس.

إنّ التشبيه المفصّل في رسائل الخلفاء أكثر من التشبيه المجمل ويمكن أن نقول إنّ التشبيه في نثر الخلفاء أبسط من التشبيه في نثر الوزراء لأنّ الذهن لايحتاج إلى التأمّل للعثور على وجه الشبه. ومن أوجه النجاح في جمال الاستعارة التي حققها الكاتب الفاطمي في نثر الخلفاء والوزراء، التنويع بين الصور والمزج بين الحسّ والمعنى، وإخراج المعاني المطلوبة بشكلٍ مثيرٍ ومؤثرٍ كما نرى هذه الصورة في تشبيهات هذاالعصر كما تكون التشبيهات مدفونةً وراء الاستعارات المكنية.

وكان الكتّاب يلجأون إلى تأكيد الفكرة الشيعية، ولا نرى ذلك بأدوات التأكيد المعروفة، فقد يكون التأكيد بالاقتباس من القرآن في ذلك المعنى، أو الإطناب وتكرار المعنى. ويعللون لما يطلبون خاصةً في المعاني الإسلامية مع المجاز العقلي وعلاقته السببية، ويكون هذا التعليل حقيقةً كما يؤمن بها الكاتب. ويكون الكاتب ناجحاً في التنويع بين الصور والمزج بين الحسّ والمعنى، وإخراج المعاني المطلوبة بشكلٍ مثيرٍ ومؤثر.

ومن أهم نتائجٍ هذه الجماليات هي التنافس بين المذاهب الذي أدّى لظهور الرسائل الطويلة في الموضوعات الدينية، وقد أبرز هذه الأهمية في كثرة النصوص المدحية حول النبي (ﷺ) وعلي (ع) واستقلال المذهب الفاطمي، وبروز شخصيته من خلال المذاهب الأخرى ويعبّر الكتّاب عن مذهبهم ويظهرون مقدرتهم في هذا التعبير.

د. رقية رستم پور ملكي

أستاذة مساعدة بجامعة الزهراء(س) ـ طهران.

فاطمة اجدادي آراني

ماجستير في اللغة العربية وآدابها ـ جامعة الزهراء

قائمة المصادر

المصادر
1 .ابن القلانسي، أبو يعلى حمزه، ذيل تاريخ دمشق، بيروت، 1908م.
1 .أبوموسى، محمد، التصوير البياني(دراسة تحليلية لمسائل البيان)، بيروت، دار التضامن. الطبعة الثانية، 1980م.
2 .إسماعيل، عزّالدين،الأسس الجمالية في النقد العربي، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثالثة، 1986م.
3 .أمين مصطفي، أحمد، الرسائل في مصر الإسلامية إلى نهاية الدولة الإخشيدية، الطبعة الأولى، 1990م.
4 .بدوي، أحمد،الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، بيروت، الطبعة الثانية،لات.
5 .الجارم،علي؛أمين،مصطفى، البلاغة الواضحة،مؤسسة الصادق، الطبعة الأولى، 1418ه.
6 .الجرجاني،عبدالقاهر،دلائل الإعجاز،تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1981م.
7 .الجرجاني،عبدالقاهر،أسرار البلاغة،تح: ه،ريتر، بيروت، دار المسيرة، 1979م.
8 .حمدي المناوي، محمد، الوزارة والوزراء في العصر الفاطمي، مصر، دار المعارف، 1970م.
9 .حمزة،عبداللطيف، الحركة الفكرية في مصر،تقديم: دكتور جابر عصفور، مكتبة الإسلامية، 2006م
10 .خضر،حازم عبدالله، النثر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين، العراق، منشوراة وزارة الثقافة والأعلام، 1981م.
11 .الداية، فايز: جماليات الأسلوب،بيروت، دارالفكر المعاصر، 2003م.
12 .الرباعي، عبدالقادر،الصورة الفنية في شعر أبي تمام، أردن،جامعة اليرموك، 1980م.
13 .زغلول سلام،محمد،الأدب في العصر الفاطمي(الكتابة والكتاب)، الإسكندرية، منشأة المعارف، لات.
14 .زكي، محمد حسن، النثر الفني في القرن الرابع، بيروت، دار ، 1975م.
15 .ستولنتيز، جيروم، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: د.فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1981م.
16 .السكاكي، سراج الدين يوسف بن أبي بكر،مفتاح العلوم، القاهرة، 1937م.
17 .السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن،حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة. تح: الدكتور علي محمّد عمر، القاهرة،مكتبة الخانجي، 1987م.
18 .الشيّال،جمال الدين،مجموعة الوثائق الفاطمية، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية.2002م.
19 .العبادي، مختار، في التاريخ العباسي والفاطمي، بيروت، دار النهضة العربية، 1971م.
20 .القاضي النعمان بن محمد، المجالس والمسايرات، تح: الحبيب الفقيهي، إبراهيم شبّوح، محد اليعلاوي، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1987م.
21 .القلقشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تح: محمد حسين شمس الدين. بيروت، دار الفكر العربي. الطبعة الأولى، 1987م.
22 .المستنصر بالله، السجلات المستنصرية، تح: عبدالمنعم ماجد،مصر، دار الفكر العربي، 1954م.
23 .يموت، غازي،علم أساليب البيان، بيروت، دار الأصالة، الطبعة الأولى، 1983م.

المهم أن تكون إنساناً

سعيد بوخليط

جاء مضمون الخبر على المنوال التالي: "هذه الصورة التقطت خلال المجاعة في السودان سنة 1994، وحصلت على جائزة بولتزر، حيث يزحف هذا الطفل الذي ضربته المجاعة وأنهكت جسده النحيل، باتجاه مخيم للأغذية يبعد عنه بكيلومتر. والنسر، الذي لا يأكل إلا الجيف يقف على مقربة منه ينتظر موته حتى يأكله. هذه الصورة هزت العالم ولا يعرف أحد ما حدث للطفل بعد ذلك. بعد ثلاثة أشهر، وُجد المصور "كيفن كارتر"، منتحراً ربما متأثراً بهذا المنظر وما يحمله من كآبة وإحباط)).

في عالمنا العربي، يظل أشهر مثال، يعكس هذا النوع النادر من رهافة الحس الإنساني، إقدام الشاعر اللبناني خليل حاوي على الانتحار، بحيث خرج إلى شرفة نافذة وأطلق النار على نفسه، احتجاجاً على اجتياح الجيش الإسرائيلي سنة 1982، لعاصمة عربية تسمى بيروت.

شهر نوفمبر 1965، انتحر الأمريكي نورمان موريسون، بالنار أمام مكتب وزير الدفاع، معلناً رفضه للحرب التي تخوضها جيوش بلده، ضد الشعب الفيتنامي.

شهر يناير1969، أقدم طالب فلسفة تشيكوسلوفاكي، يسمى جان بالاك على إضرام النار في جسده علانية، وسط ساحة "وينسيسلاس" تحولت فيما بعد إلى مزار، معلناً بطريقته أيضاً رفضه القاطع، أن تقتحم دبابات الاتحاد السوفياتي بلده وتقمع ثورة ألكسندر دوبشيك السلمية. هكذا، لا يمكن التأريخ لربيع براغ دون الوقوف عند تضحية بالاك الأسطورية.

يوم 16 مارس 2003، ستسحق عمداً وبطريقة في غاية الوحشية، جرافة إسرائيلية، جسداً نحيفاً تسكنه إنسانية هائلة، لشابة أمريكية تدعى راشيل كوري، عضوة حركة التضامن العالمي، سخرت وتهكمت من موت الضمير البشري، فشدت الرحيل كي تتضامن مع الفلسطينيين، على أرض الواقع، خلال إنتفاضتهم الثانية ضد الاحتلال.

يوم الجمعة 17 ديسمبر 2010، أحرق التونسي محمد البوعزيزي نفسه، أمام مقر ولاية سيدي بوزيد، محتجاً على اغتيال كرامته بعد أن صفعته الشرطية فادية حمدي أمام الملأ، وشتمته بالكلمة البذيئة: dégage حريق، سيشعل حرائق مستمرة حتى الآن، في جسد التاريخ والجغرافية العربيتين المعاصرتين.

يقال أيضاً، بأن امرأة مجهولة الهوية، أكثر من تنظيرات فولتير وروسو، من أشعل فتيل شرارة الثورة الفرنسية، حينما

أسرعت بالخروج إلى الشارع محتجة، تطالب بالخبز...

يكفي أن تكون إنساناً حقاً، كي يبدأ العالم انسيابه اللين، وإنسانية الفرد تتجلى هكذا، دونما ضرورة إلى هضم قبلي لنظريات أخلاقية أو دعاية لكليشيهات جاهزة، بل يجدر تحققها عفوياً على السليقة.تتسامى، المسألة على كل الشروط الذاتية والموضوعية والتصنيفات المعيارية والمواضعات. هي، حالة تجري مجرى الماء، لقيم الحق والخير والشجاعة والتسامح والنبل والإباء....

حينما يستيقظ المرء صباحاً، ويتملى بأناة شاعرية وجهه في المرآة، سيلاحظ بتفرس، فعل تعرية الزمان المر وما صنعته بفروة سحنته. سنوات انقضت من عمره وذابت ربما بين تلابيب ذاكرة النسيان، وربما كذلك، على غفلة ودون إدراك، لحظتها قد يتساءل: أين إنسانيتي، من كل هذا؟ لاسيما، ونحن في فترة دقيقة. ماهي درجات، تبلورها؟ كيف لي أن ألمس معانيها ودلالاتها، على الرغم من كل ما يحول بين المرء ونفسه، المرء وحقيقته، المرء وممكناته؟ سلوكات، على مقتضيات ومواضعات استيلابية، تسطو على حرية الفرد، فتضيع آدميته.

إن تربية الشعوب وارتقائها، يبدءان جوهرياً، من النزوع الأنطولوجي لأفرادها صوب جعل ذواتهم، سؤالاً لانهائياً. لكن، كي لايصاب المرء بالقرف والضجر، حين اختبار ذاته، باستفهام اعتراضي: لماذا أتيت إلى هذا العالم؟ ماذا أصنع هنا؟ ما المبررات؟ بوسعه، التخلّص من هذا التيه، بإشكال مغاير: إن الحياة والموت، بمثابة صراع أبدي بين الزمانين الذاتي والوجودي .أين يبدأ الموت، ومتى تنتهي الحياة؟ بالتالي، يستحيل وضع الثنائي موت ـ حياة، ضمن إطار تعريفي قائم كلياً، تحترم داخله المعايير.

لاشك، أن النماذج البشرية الإستثنائية، التي أشرت إليها على سبيل التمثيل فقط، لا الحصر، احتفظت وتحتفظ وستحتفظ بها ذاكرة التاريخ دائماً، دونما ملايين البشر الآخرين، لأنهم جسدوا السلوك الذاتي النوعي، المؤشر على الانسجام المطلق بين الفرد وماهيته الوجودية .ذوات، مثل النيازك، تقطر الطبيعة بأحدهم كل مائة سنة ربما كأدنى تقدير، كي يردوا للإنسانية بريقها ووهجها، بعد أن أضاعتها، وقد تربصت بها أوثان الزيف والمكر والخديعة. في هذا السياق، يقفز إلى الأذهان بقوة، الجدل اللانهائي بين التاريخ الفردي والكوني، بمعنى ثان، هل الفرد مجرداً، قادراً على صنع التاريخ؟ أم الجماعة، وحدها مؤهلة بامتياز لفعل ذلك؟ إن المسألة، في اعتقادي لا تُطرح وفق هذا الفصل المفهومي الصارم، لكن الأمر أساساً يروم نحو استبدال قراءة التاريخ، من التدوين الرسمي المؤسساتي النمطي، نحو ثان فردي، يلقى به قصداً إلى كَفَن النسيان والإقصاء. تفرض المؤسسة بصرامة، منظورها ولغتها وأسلوبها وتحديداتها، يصعب حقيقة التخلص من تأثيرها، دون توفر المتلقي على جرأة السلوك وقوة الشخصية وثقابة الذهن، ثم الأهم، جعل

زمانه الذاتي سنداً مرجعياً، يستحضر من خلاله اللحظات الوجودية النوعية، التي أرسى بها هؤلاء المقصيون، عمداً، من أرشيفات التاريخ المؤسساتي، تاريخهم الفردي وقد أضحى تاريخاً كونياً.

رفض الصحافي كيفن كارتر، الإحتفاء بالتتويج، مفضلاً في المقابل أن يتقاسم مع الطفل السوداني آلام احتضاره جوعاً، ويشنق نفسه إرادياً على مقصلة الجشع والشر، اللذين يسكنان ويحركان، نزوعات المتحكمين في مصير العالم. طبعا، هناك خلل، لذلك يمثل موته، دحضاً وتقويضاً على طريقته البليغة، لقوانين جائرة، يشهرها الإنسان في وجه أخيه الإنسان.

أيضاً، وحتى لا يكون المبدع الإنساني فرانز كافكا، جحيماً بأي شكل من الأشكال، فقد قيل الكثير عن وصيته لصديقه ماكس برود، بأن تُحرق جميع كتبه، كي لا يؤرق، ويلزم شخصاً ما، بفكرة من أفكاره.

فماذا لو ساجل الواحد منا نفسه، باستمرار؟ يحاكم إنسانيته، عند كل إحساس بالرغبة في غض الطرف؟ يأبى، استساغة البشاعة والقذارة، منتشلاً أنانيته السوية، عن الأخرى الخرقاء المريضة، وقد أخذت معها ضمائرنا مذاق قطعة لحم تتقاذفها كلاب جائعة مسعورة. أظن، حين التماهي بصدق مع شعور كهذا، عندئذٍ ستصير حتما للعالم بداية.

وأنت، تلقي بيسر، لقمة طرية في فمك، تذكر بشراً كثيرين، يتلاشون جوعاً خلال الآن ذاته، ثم لا يتذوقون أملاً. حينما، تدير بسرعة، قفل باب منزل جميل ونظيف، يقيك أهوال ما يحدث على امتداد العراء، صيفاً وشتاءً، فلا تنسى أبداً أن غيرك قد تنكرت لهم بلا شفقة جميع الشرائع الأرضية، ولم تقبل بهم غير حفر الجرذان، كي تتقاسم معهم مجاري المياه. تذكر جيداً، وأنت تنام حالماً بملء جفونك، أن بشراً لا يعرفون لحقهم في النوم سبيلاً، مربوطين بسلاسل كالدواب إلى جدران زنازين ومستشفيات للأمراض العقلية، يئنون باستمرار وجعاً واحتقاراً، لم ترتق إنسانيتهم إلى حركة دعك أعقاب السجائر. علّم ذاكرتك، الوفاء لمن قست عليهم الديار وأهل الديار، باسم جنونهم، هكذا لن يجدوا ما يسدون به رمقهم، في أفضل أحوالهم، سوى ما تجود به فجوات مؤخراتهم. سيقبعون، في جوف ظلمات حفر موحشة، فقط الخفافيش ترق لحالهم. وأنت تلتهم كالدود حقوق الآخرين، بغير وجه حق يذكر، جرّب كل مساء ولو لبرهة، تصفح حكاية من حكايات السابقين، كي تتيقن أن العظماء هم عظماء ، بالتالي، يستحيي الدود الاقتراب من أجسادهم الطاهرة. بالمطلق، سعادتك من سعادة الآخرين.

لا تلوث نقاء ذاتك، باختلاس أحلام ليست من حقك. ذات غفلة، منك، ومني، ومنا جميعاً، ستترك هذا العالم وحيداً، دون رجعة، لكن وحدها سيرة آدميتك، ترشد الناس كل صباح صوب قبرك.

سعيد بوخليط

تتمة بحث:

ردود أبي حيان النحوية والبلاغية على الزمخشري

د بشير سالم فرج

قال تعالى:﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً...﴾[1].

قال الزمخشري: «إن "إذ" نصب بإضمار اذكر. ويجوز أن ينتصب بقالوا»[2]. أما أبو حيّان، فذكر أراءً كثيرة ولكنه استنكر هذه الأقوال بقوله: «واختلف المعربون في "إذ"، فذهب أبو عبيدة وابن قتيبة إلى زيادتها، وهذا ليس بشيء... وذهب بعضهم إلى أنها بمعنى قد، التقدير. وقد قال ربك، وهذا ليس بشيء، وذهب بعضهم إلى أنه منصوب نصب المفعول به بأذكر، أي واذكر: "إذ قال ربك"، وهذا ليس بشيء لأن فيه إخراجها عن بابها، وهو أنه لا يتصرف فيها بغير الظرفية، أو بإضافة ظرف زمان إليها. وأجاز ذلك الزمخشري وابن عطية وناس قبلهما وبعدهما، وذهب بعضهم إلى أنها ظرف»[3].

ويضيف أبو حيان: «إن الفعل العامل في الظرف لابد أن يقع فيه، أما أن يسبقه أو يتأخر عنه، فلا لأنه لا يكون له ظرفاً»[4]. ويستنكر، أبو حيان هذه الأقوال بقوله: «ينبغي أن ينزه كتاب الله عنها»[5]. وبعد ذلك يقول: «والذي تقتضيه العربية نصبه بقوله: «قالوا أتجعل"، أي وقت قول الله للملائكة: «إني جاعل في الأرض"، "قالوا أتجعل"، كما تقول في الكلام: إذ جئتني أكرمتك، أي وقت مجيئك أكرمتك، وإذ قلت لي كذا قلت. لك كذا. فانظر إلى حسن هذا الوجه السهل الواضح، وكيف لم يوفق أكثر الناس إلى القول به[6]. وتأتي "إذ" اسماً للزمن الماضي، وتكون اسماً للزمن المستقبل، نحو قوله تعالى:﴿يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا﴾[7]، وتكون للتعليل، نحو قوله تعالى:﴿وَلَنْ يَنْفَعَكُمُ الْيَوْمَ إِذْ ظَلَمْتُمْ أَنَّكُمْ فِي الْعَذَابِ مُشْتَرِكُونَ﴾[8]. أي ولن ينفعكم اليوم اشتراككم في العذاب، لأجل ظلمكم في الدنيا... وتكون للمفاجأة»[9].

أما فخر الدين الرازي فقد رأى في "إذ" قولان: أحدهما: أنه صلة زائدة إلا أن العرب يعتادون التكلم بها والقرآن نزل بلغة العرب. الثاني: «وهو الحق: أنه ليس في القرآن ما لا معنى له وهو نصب بإضمار اذكر، والمعنى: اذكر لهم قال ربك للملائكة فاضمر هذا لأمرين: أحدهما: أن المعنى معروف. والثاني: أن الله تعالى قد كشف ذلك في كثير من المواضع[10]، كقوله تعالى: ﴿وَاذْكُرْ أَخَا عَادٍ إِذْ أَنْذَرَ قَوْمَهُ بِالأَحْقَافِ﴾[11].

وذكر ابن هشام أن لـ "إذْ" أربعة استعمالات: أحدها: أن تكون ظرفاً، وهو الغالب، نحو: ﴿فَقَدْ نَصَرَهُ اللهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾[12].

والثاني: أن تكون مفعولاً به، نحو قوله تعالى: ﴿وَاذْكُرُوا إِذْ كُنتُمْ قَلِيلًا فَكَثَّرَكُمْ﴾[13]. والغالب على المذكورة في أوائل القصص في التنزيل أن تكون مفعولاً به، بتقدير: اذكر.

والثالث: أن تكون بدلاً من المفعول، نحو قوله تعالى: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ﴾[14]. فإذْ بدل اشتمال من مريم. والرابع: أن يكون مضافاً إليها اسمُ زمانٍ صالح للاستغناء عنه نحو: «يومئذٍ، وحينئذٍ" أو غير صالح له نحو قوله تعالى:﴿بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا﴾[15].

وأشار ابن هشام أن من يرى في "إذ" ظرفاً فذلك يتعلق بوهم الفعل، لأنها تدل على تقارب الأزمنة[16].

من هنا وبناءً على قول ابن هشام فإن أبا حيان غير واهم، فقد قدَّر ابن هشام تقدير أبي حيان نفسه، الذي قال: إذْ جئتني أكرمك، أي وقت مجيئك أكرمك، أي ذكر الزمن وليس زمناً خاصاً.

حذف فعل الشرط

قال تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ يَا قَوْمِ إِنَّكُمْ ظَلَمْتُمْ أَنْفُسَكُمْ بِاتِّخَاذِكُمُ الْعِجْلَ فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ عِنْدَ بَارِئِكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾[17].

قال الزمخشري: «ما الفرق بين الفاآت؟ قلت: الأولى للتسبيب لا غير، لأن الظلم سبب التوبة. والثانية للتعقيب لأن المعنى فاعزموا على التوبة فاقتلوا أنفسكم، من قبل أن الله تعالى جعل توبتهم قتل أنفسهم. ويجوز أن يكون القتل تمام توبتهم. فيكون المعنى: فتوبوا فاتبعوا التوبة القتل تتمة لتوبتكم، والثالثة متعلقة بمحذوف، ولا يخلو إما أن ينتظم في قول موسى لهم فتتعلق بشرط محذوف، كأنه قال: فإن فعلتم فقد تاب عليكم»[18].

وذكر أبو حيان في رده على الزمخشري قائلاً: «وأجاز الزمخشري أن يكون مندرجاً تحت قول موسى على تقدير شرط محذوف، كأنه قال: فإن فعلتم فقد تاب عليكم، فتكون الفاء إذ ذاك رابطة لجملة الجزاء بجملة الشرط المحذوفة، هي وحرف الشرط، وما ذهب إليه الزمخشري لا يجوز، وذلك أن الجواب يجوز حذفه كثيراً للدليل عليه، وأما فعل الشرط وحده دون الأداة فيجوز حذفه إذا كان منفياً بلا في الكلام الفصيح، نحو قوله:

فطلقـــها فلست لها بكـفـؤ
وإن لا يعل مفرقك الحسام

التقدير: وأن لا تطلقها يعل، فإن كان غير منفي بلا، فلا يجوز ذلك إلا في ضرورة، نحو قوله:

سقته الرواعد من صيف وإن
مـــن خـــريف فلن يعـدمـــا

التقدير: وإن سقته من خريف فلن يعدم الري، وذلك على أحد التخريجين في البيت، وكذلك حذف فعل الشرط وفعل

الجواب دون أن يجوز في الضرورة، نحو قوله:

قالت بنات العمّ يا سلمى وإن
كان عيباً معدماً قالت وإن

التقدير: وإن كان عيباً معدماً أتزوجه. وأما حذف فعل الشرط وأداة الشرط معاً، وإبقاء الجواب، فلا يجوز إذا لم يثبت ذلك في كلام العرب»[19].

يتبين لنا من خلال هذا العرض أن أبا حيان ينكر الحذف في الآية الكريمة السابقة. وذكر ابن هشام في حذف فعل الشرط قوله: «هو مطرد بعد الطلب»[20].

وذكر الزركشي: أن الفاء أفادت: «ففعلتم فتاب عليكم»[21]. وذكر الرازي في الآية: "فتاب عليكم" قوله: «ففيه محذوف؛ ... أن يقدر من قول موسى عليه السلام كأنه قال: فإن فعلتم فقد تاب عليكم»[22]. وذكر الأشموني أن حذف الشرط مع الأداة كثير، قال: «إنما يكون حذف الشرط قليلاً إذا حُذف وحده كله، فإن حُذف مع الأداة فهو كثير...»[23].

وبناءً على ما عرضناه فإن حذف الشرط وأداته إذا كان الجواب مصدراً بالفاء كثير جداً.

تكرار العامل

قال تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَدًا آمِنًا وَارْزُقْ أَهْلَهُ مِنَ الثَّمَرَاتِ مَنْ آمَنَ مِنْهُمْ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ قَالَ وَمَنْ كَفَرَ فَأُمَتِّعُهُ قَلِيلاً ثُمَّ أَضْطَرُّهُ إِلَى عَذَابِ النَّارِ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ﴾[24].

قال الزمخشري في قوله تعالى: ﴿ومن كفر﴾ عطف على من آمن، أما أبو حيان فقال: «وقال الزمخشري: ومن كفر: عطف على من آمن، كما عطف ومن ذريتي على الكاف في جاعلك. انتهى كلامه ... وأما عطف من كفر على من آمن فلا يصح، لأنه يتنافى في تركيب الكلام، لأنه يصير المعنى: قال إبراهيم: وارزق من كفر، لأنه لا يكون معطوفاً عليه حتى يشركه في العامل، ومن آمن العامل فيه فعل الأمر، وهو العامل في ومن كفر»[26].

وقد ذكر العكبري في قوله تعالى: ﴿ومن كفر﴾: في "من" وجهان: أحدهما: هي بمعنى الذي؛ أو نكرة موصوفة، وموضعها نصب، والتقدير: قال: وارزق من كفر، وحذف الفعل لدلالة الكلام عليه. "فأمتعه" عطف على الفعل المحذوف... والوجه الثاني: أن تكون "من" شرطية والفاء جوابها. وقيل الجواب محذوف تقديره «ومن كفر أرزقه»[27].

بناءً على ذلك لا أجد فائدة في الرد على ما ذهب إليه الزمخشري في هذا الموضع، لأن الكلام يكاد يكون متقارباً. فقد ذكر أبو البركات ابن الأنباري في إعراب قوله تعالى: ﴿ومن كفر﴾: "من" في موضعها وجهان: النصب والرفع، فالنصب بفعل مقدر وتقديره: وارزق من كفر. والرفع لأنها مبتدأ، وهي شرط و"فأمتعه" «الخبر والجواب»[28].

وكذلك فعل القرطبي حين قال في معنى قوله تعالى: ﴿ومن كفر﴾: في موضع نصب، والتقدير: وارزق من

كفر، ويجوز أن يكون في موضع رفع بالابتداء، وهي شرط والخبر «فأمتعه" وهو الجواب[29].

بهذا يكون أبو حيان قد انفرد في الردّ على الزمخشري حين أنكر عليه ما ذهب إليه في تفسيره للآية القرآنية الكريمة.

لذلك أرى أن الزمخشري أصرح من أبي حيان في تقديره.

الفعل المضارع الدال على الحال

قال تعالى: ﴿وَلا تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُوا الْحَقَّ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾[30]، قال الزمخشري: «وفي مصحف عبد الله: وتكتمون، بمعنى كاتمين "وأنتم تعلمون" في حال علمكم أنكم لابسون كاتمون»[31].

أما أبو حيان فردّ على الزمخشري وأنكر ما ذهب إليه وقال: «وقرأ عبد الله: "وتكتمون الحق"، وخرج على أنها جملة في موضع الحال، وقدره الزمخشري: كاتمين، وهو تقدير معنى لا تقدير إعراب، لأن الجملة المشبهة المصدرة بمضارع، إذا وقعت حالاً لا تدخل عليها إلا الواو، والتقدير الإعرابي هو أن تضمر قبل المضارع هنا مبتدأ تقديره: وأنتم تكتمون الحق، ولا يظهر تخريج هذه القراءة على الحال، لأن الحال قيد في الجملة السابقة»[32].

من خلال هذا العرض تبين أن في الآية الكريمة خلافاً في ناصب الفعل المضارع، فذهب البصريون بأن الناصب هو أن مضمرة. قال ابن النحاس: «"وتكتموا": عطف على "تشتروا" وإن شئت كان جواباً للنهي في موضع نصب على إضمار أنه عند البصريين، والتقدير: لا يكن منكم أن تشتروا وتكتموا، والكوفيون يقولون: هو منصوب على الصرف. وشرحه أنه صُرِف عن الأداة التي هي عملت فيما قبله ولم يستأنف فيرفع فلم يبقَ إلا النصب»[33].

حذف جواب الشرط

قال تعالى: ﴿قُلْ مَنْ كَانَ عَدُوًّا لِجِبْرِيلَ فَإِنَّهُ نَزَّلَهُ عَلَى قَلْبِكَ بِإِذْنِ اللَّهِ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَهُدًى وَبُشْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ﴾[34].

قال الزمخشري في قوله تعالى: ﴿فإنه نزّلة﴾ جزاء للشرط[35]. أما أبو حيان فقال في قوله تعالى: «فإنه نزله": ليس هذا جواب الشرط لما تقرر في علم العربية أن اسم الشرط لابد أن يكون في الجواب ضمير يعود عليه، فلو قلت: مَنْ يكرمني؟ فزيد قائم، لم يجز. وقوله: ﴿فإنه نزله على قلبك﴾، ليس فيه ضمير يعود على من. وقد صرح بأنه جزاء للشرط الزمخشري، وهو خطأ، لما ذكرناه من عدم عود الضمير، ولمضي فعل التنزيل، فلا يصح أن تكون الجملة جزاء، وإنما الجزاء محذوف لدلالة ما بعده عليه، التقدير. فعداوته لا وجه لها، أو ما أشبه هذا التقدير. والضمير في "فإنه" عائد على جبريل، والضمير في نزله عائد على القرآن لدلالة المعنى عليه[36].

وقيل: «جواب الشرط محذوف، والتقدير: من كان عدواً لجبريل فليمت غيظاً، فإنه نزل الوحي على قلبك»[37].

و"مَنْ" حذف جوابها أقل من حذف جواب أخواتها[38].

وذكر العكبري أن جواب "من" محذوف تقديره: فليمت غيظاً أو نحوه[39]. ورأى ابن الأنباري أن: "مَنْ" شرطية في موضع رفع لأنه مبتدأ، "فإنه" "والهاء" فيه تعود إلى جبريل، و"نزله" الهاء يراد بها القرآن، وإنما جاز ذلك وإن لم يجر له ذكر لدلالة الحال عليه، لأنه قد عُلم أنه يعنيه[40].

وورد في القرآن الكريم آيات فيها شرط من غير عائد، قال تعالى:﴿مَنْ كَانَ يُرِيدُ ثَوَابَ الدُّنْيَا فَعِنْدَ اللهَّ ثَوَابُ الدُّنْيَا وَالآَخِرَةِ﴾[41].

يجوز في "مَنْ" أن تكون شرطية، وجواب الشرط محذوف، والتقدير: فلا يقتصر عليه وليطلب الثوابين، فعند الله ثواب الدارين، وقيل: «إن الجواب قوله تعالى:﴿ فَعِنْدَ اللهَّ ثَوَابُ الدُّنْيَا وَالآَخِرَةِ﴾. على حذف العائد، أي فعند الله ثواب الدنيا والآخرة له»[42]. من هنا أرى أنه إذا جاءت هذه المسألة في القرآن الكريم بغير عائد، فإن كلام الزمخشري أكثر موافقة للنحاة.

حذف الموصول الاسمي

قال تعالى: ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنْفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنْزَلَ اللهَّ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ لَآَيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾[43].

قال الزمخشري: «"بما ينفع الناس" بالذي ينفعهم مما يحمل فيها أو ينفع الناس. فإن قلت: قوله: "وبث فيها" عطف على أنزل أم أحيا؟ قلت: الظاهر أنه عطف على أنزل داخل تحت حكم الصلة»[44].

يقول أبو حيان: عن قوله تعالى: ﴿وبث فيها من كل دابة﴾، إن قدرت هذه الجملة معطوفة على ما قبلها من الصلتين، احتاجت إلى ضمير يعود على الموصول لأن الضمير فيها عائد على الأرض وتقديره: وبث فيها من كل دابة، لكن حذف هذا الضمير، إذا كان مجروراً بالحرف، له شرط، وهو أن يدخل على الموصول، أو الموصوف بالموصول، أو المضاف إلى الموصول حرف جرّ، مثل ما دخل على الضمير لفظاً ومعنى، وأن يتحد ما تعلق به الحرفان لفظاً ومعنى، وأن لا يكون ذلك المجرور العائد على الموصول وجاره في موضع رفع، وأن لا يكون محصوراً، ولا في معنى المحصور، وأن يكون متعيناً للربط، وهذا الشرط مفقود هنا[45].

ويرد أبو حيان على الزمخشري قائلاً: «قال الزمخشري: فإن قلت قوله: "وبث فيها"، عطف على أنزل أم أحيا؟ قلت: الظاهر أنه عطف على أنزل داخل تحت حكم الصلة، لأن قوله: ﴿فأحيا به الأرض﴾ عطف على أنزل، فاتصل به

وصارا جميعاً كالشيء الواحد... يضيف أبو حيان: ولا طائل تحته. وكيفما قدرت من تقديرية، ألزم أن يكون في قوله: ﴿وبث فيها من كل دابة﴾ ضمير يعود على الموصول، سواء أعطفته على أنزل، أو على فأحيا، لأن كلتا الجملتين في صلة الموصول، والذي يتخرج على الآية. أنها على حذف موصول لفهم المعنى معطوف على "ما" من قوله: ﴿وما أنزل﴾، والتقدير: وما بث فيها من كل دابة، فيكون ذلك أعظم في الآيات، لأن ما بث تعالى في الأرض من كل دابة فيه آيات عظيمة في أشكالها وصفاتها وأحوالها وانتقالاتها ومضارها ومنافعها وعجائبها، وما أودع في كل شكل، شكل منها الأسراد العجيبة ولطائف الصنعة الغريبة، وذلك من الفيل إلى الذرة، وما أوجد تعالى في البحر من عجائب المخلوقات المتباينة لأشكال البر. فمثل هذا ينبغي إفراده بالذكر، لا أنه يجعل منسوقاً في ضمن شيء آخر وحذف الموصول الاسمي، غير أن عند من يذهب إلى أسميتها لفهم المعنى جائز شائع في كلام العرب، وإن كان البصريون لا يقيسونه، فقد قاسه غيرهم[46]. وقال حسان بن ثابت:

فمن يهجو رسول الله منكم
ويمـــدحه وينصـــره سواء[47]

إنما المعنى: ومن يمدحه وينصره، وليس الأمر عند أهل النظر كذلك، ولكنه جعل "من" نكرة؛ وجعل الفعل وصفاً لها، ثم أقام في الثانية الوصف مقام الموصوف، فكأنه قال: وواحد يمدحه وينصره، لأن الوصف يقع في موضع الموصوف، إذا كان دالاً عليه[48].

أما الكوفيون فقد أجازوا حذف غير الألف واللام من الموصولات الإسمية خلافاً للبصريين الذين يرون «أن هذا لا يكون إلا في الشعر، لأن فيه حذف الموصول وإبقاء صلته»[49].

الحـــروف

1) الهمزة:

قال تعالى: ﴿وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلا بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ قَالُوا أَتُحَدِّثُونَهُمْ بِمَا فَتَحَ اللهُ عَلَيْكُمْ لِيُحَاجُّوكُمْ بِهِ عِنْدَ رَبِّكُمْ أَفَلا تَعْقِلُونَ﴾[50].

الهمزة في "أفتطمعون" للاستفهام، وفيها معنى التقرير، كأنه قال: قد طمعتم في إيمان هؤلاء وحالهم ما ذكر.

قال أبو حيان: «الفاء بعد الهمزة أصلها التقديم عليها، والتقدير: أفتطمعون، فالفاء للعطف، لكنه اعتنى بهمزة الاستفهام، فقدمت عليها»[51].

ويرد أبو حيان على الزمخشري في ذلك قائلاً: «والزمخشري يزعم أن بين الهمزة والفاء فعل محذوف، ويقر الفاء على حالها، حتى تعطف الجملة بعدها على الجملة المحذوفة قبلها، وهو خلاف مذهب سيبويه»[52]. وقوله: ﴿أفلا تعقلون﴾، ﴿أو لا يعلمون﴾، أن الفاء والواو فيهما للعطف، وأن أصلهما أن يكونا أول الكلام، لكنه اعتنى بهمزة الاستفهام، فقدّمت.

يضيف أبو حيان: «وذكرنا طريقة الزمخشري في ذلك»[53]. قال أبو السعود في تفسيره: «والفاء للعطف على مقدر ينسحب عليه الكلام أي ألا تلاحظون فلا تعقلون»[54].

وذكر الألوسي في تفسيره أن "الفاء" في قوله تعالى: ﴿أفلا تعقلون﴾ لإفادة ترتب عدم عقلهم على تحديثهم، وإما على مقدر أي ألا تتأملون فلا تعقلون... والاستفهام فيه للإنكار مع التقريع لأن أهل الكتاب كانوا عالمين بإحاطة علمه تعالى والمقصود بيان شناعة فعلهم بأنهم يفعلون ما ذكر مع علمهم[55].

يتبين لنا بعد هذا العرض أن أبا حيان أصرح تأويلاً من الزمخشري، فقد ذكر ابن هشام قوله عن الهمزة: «إذا كانت في جملة معطوفة بالواو أو بالفاء أو بثُمَّ قدمت على العاطف تنبيهاً على أصالتها في التصدير، نحو: ﴿وَلَمْ يَنْظُرُوا﴾[56]، ﴿أَفَلَمْ يَسِيرُوا﴾[57]... هذا مذهب سيبويه والجمهور، وخالفهم جماعة أولهم الزمخشري، فزعموا أن الهمزة في تلك المواضع في محلها الأصلي، وأن العطف على جملة مقدرة بينها وبين العاطف»[58].

وذكر الألوسي في قوله تعالى: ﴿أَفَلا تَعْقِلُونَ﴾[59]، أصل هذا الكلام ونحوه عند الجمهور كان بتقديم حرف العطف على الهمزة لكن لما كان للهمزة صدر الكلام قدمت على حرف العطف، وبعضهم ذهب إلى أنه لا تقديم ولا تأخير ويقدر بين الهمزة وحرف العطف ما يصح العطف عليه[60].

من ذلك نجد أن أبا حيان وابن هشام قد ردّا على الزمخشري، وقال ابن هشام: «ويضعف قولهم ما فيه من التكلف، وأنه غير مطرد في جميع المواضع»[61].

ألاَ بفتح الهمزة والتخفيف

قال ابن هشام: «أن "ألا" تجيء على خمسة أوجه: الأول: أن تكون للتنبيه، الثاني أن تكون دالة على التوبيخ، الثالث: التمني، الرابع: الاستفهام عن النفي، والخامس: العرض والتحضيض.

فالأوجه الأربعة الأولى مختصة بالدخول على الجملة الاسمية، وتعمل على "لا" التبرئة، ولكن تختص التي للتمني بأنها لا خبر لها لفظاً وتقديراً، ويختص الوجه الخامس على الطلب بلين، والتحضيض بحثّ، وتختص ألا هذه بالفعلية»[62].

أما الزمخشري فقال عن قوله تعالى: ﴿أَلا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِنْ لا يَشْعُرُونَ﴾[63]، «ألا مركبة من همزة الاستفهام وحرف النفي. لإعطاء معنى التنبيه على تحقيق ما بعدها، والاستفهام إذا دخل على النفي أفاد تحقيقاً»[64]. وهذا ما ذهب إليه ابن هشام حين قال: «"ألا" تكون للتنبيه، فتدل على تحقيق ما بعدها، وتدخل على الجملتين... ويقول المعربون فيها: حرف استفتاح، فيبينون مكانها، ويعملون معناها، وإفادتها التحقيق من جهة تركيبها من الهمزة ولا، وهمزة الاستفهام إذا دخلت على النفي أفادت التحقيق»[65].

لكن أبا حيان فقد اختار أنها حرف

بسيط حين قال: «والذي نختاره أن ألا التنبيهية حرف بسيط، لأن دعوى التركيب على خلاف الأصل، ولأن ما زعموا من أن همزة الاستفهام دخلت على لا النافية دالة على تحقيق ما بعدها، خطأ، لأن مواقع ألا تدل على أن لا ليست للنفي»[66].

تعليقاً على ما سبق فإن كلام الزمخشري لا يوجب أن هناك نفياً كان في الكلام لأنه يقول: إن الهمزة إذا دخلت على النفي أفادت التحقيق، فلا يوجد نفي ولولا الهمزة لما جيء بـ"لا". ويؤكد ما ذهب إليه أبو حيان الألوسي حين رأى أن "ألا" مركبة من همزة الاستفهام الإنكاري الذي هو نفي معنى و"لا" النافية فهو نفي يفيد الإثبات بطريق برهاني أبلغ من غيره. واتفق الألوسي مع أبي حيان في أنها بسيطة[67]. والذي يؤكد صحة ما عرضناه أنه يصح أن يأتي بعدها نفي ما جاء في الشعر قول عمر ابن كلثوم...

ألا لا يجهلن أحدٌ علينا

فنجهل فوق جهل الجاهلينا [68]

حرف التحقيق "قد"

قال تعالى: ﴿قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا﴾[69].

قال الزمخشري: «إن "قد" في هذه الآية الكريمة بمعنى ربما وهي للكثرة. فقال ما هو نصه عن قوله تعالى: ﴿قد نرى﴾ ربما نرى، ومعناه: كثرة الرؤية»[70].

وردّ أبو حيان على الزمخشري بأن كلامه مخالف لأهل التحقيق في العربية فقال: "قال الزمخشري" «قد نرى: ربما نرى، ومعناه كثرة الرؤية. وشرحه هذا على التحقيق مضادّ، لأنه شرح قد نرى بربما نرى. ورب، على مذهب المحققين من النحويين، إنما لتكون لتقليل الشيء في نفسه، أو لتقليل نظيره. ثم قال: ومعناه كثرة الرؤية، فهو مضادّ لمدلول رب على مذهب الجمهور. ثم هذا المعنى الذي ادّعاه، وهو كثرة الرؤية، لا يدل عليه اللفظ لأنه لم يوضع لمعنى الكثرة»[71].

وذكر ابن هشام أن "قد" إذا دخلت على الفعل المضارع تفيد التقليل، قال وهو ضربان: تقليل وقوع الفعل نحو: "قد يصدق الكذوب" و"قد يجود البخيل"، وتقليل متعلقة نحو قوله تعالى: ﴿قَدْ يَعْلَمُ مَا أَنْتُمْ عَلَيْهِ﴾[72]؛ أي ما هم عليه هو أقل معلوماته سبحانه، وزعم بعضهم أنها في هذه الأمثلة ونحوها للتحقيق، وأن التقليل في المثالين الأولين. يضيف ابن هشام: أن "قد" تأتي للتكثير[73]، واستشهد بقول سيبويه في قول الهذلي:

قد أترك القِرنَ مُصفرّاً أناملِه

كأَنَّ أثوابهُ مُجَّت بفرصَادِ

كأنه قال ربما[74].

و"قد" «من الحروف الهوامل، وهي مختصة بالفعل، وإنما لم تعمل فيه لأنها قد صارت كأحد أجزائه. ومعناها: التوقع، وإذا دخلت على الماضي قربتهُ من الحال، وذلك قولك: قد جاء، ولهذا حسن أن يقع الماضي في موقع الحال: تقول: رأيتك وقد قام زيد، أي في هذا الحال... وإذا دخلت على المستقبل دلت على التوقع والتقليل»[75].

وذكر الألوسي أن "قد" تفيد التكثير وهذا ما ذهب إليه سيبويه، وهذه الكثرة أو القلة منصرفة إلى التقلب، وذكر بعض النحاة أن «قد تقلب المضارع ماضياً»[76]. وقال الزركشي: أن "قد" تدخل على الماضي للتصرف، وعلى المضارع؛ بشرط تجرده عن الجازم والناصب وحرف التنفيس. وتأتي لخمسة معان: التوقع، والتقريب، والتقليل، والتكثير والتحقيق... وأما التقليل، فإنها ترد له مع المضارع، إما لتقليل وقوع الفعل نحو: قد يجود البخيل، وقد يصدق الكذوب أو للتقليل لمتعلق، كقوله تعالى: ﴿قَدْ يَعْلَمُ مَا أَنْتُمْ عَلَيْهِ﴾[77]. أي ما هم عليه هو أقلّ معلوماته سبحانه. وردّ الزركشي على الزمخشري الذي جعل "قد" للتكثير في قوله تعالى: ﴿قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ﴾[78] قال: «وجعلها غيره للتحقيق»[79].

وخلاصة القول: إن ما ذكره الزمخشري في "قد" بمعنى "ربما" قد ذكره سيبويه، وكذلك ما ذكره أبو حيان أن الكثرة تفهم من خلال الآية وهي "تقلب" وارد أيضاً.

من هنا فإن ما قاله الزمخشري ليس مخالفاً للنحويين.

حرف الباء

قال تعالى: ﴿وَلَا تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُوا الْحَقَّ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾[80].

«قال الزمخشري: "الباء" التي في "بالباطل" إنما هي للاستعانة كالتي في قولك: كتبت بالقلم، كان المعنى: ولا تجعلوا الحق ملتبساً مشتبهاً بباطلكم الذي تكتبونه»[81].

أما أبو حيان فرأى أن الباء للإلصاق فقال: «وظاهر هذا التركيب أن الباء في قوله "بالباطل" للإلصاق، كقولك خلطت الماء باللبن، فكأنهم نهوا عن أن يخلطوا الحق بالباطل، فلا يتميز الحق من الباطل»[82].

ويرد أبو حيان على الزمخشري قائلاً: «وجوز الزمخشري أن تكون الباء للاستعانة، كهي في كتبت بالقلم، قال: كان المعنى: ولا تجعلوا الحق ملتبساً مشتبهاً بباطلكم، وهذا فيه بُعد عن هذا التركيب، وصرف عن الظاهر بغير ضرورة تدعو إلى ذلك»[83].

والباء لها معانٍ أكثر من هذين المعنيين السابقين، فهي من العوامل، وعملها الجرّ، وهي مكسورة، وإنما كُسرت لتكون على حركة معمولها، وحركة معمولها الكسر. وتأتي الباء على وجوه "من ذلك":

أن تكون للإضافة: نحو قولك: مررت بزيد، أضفت المرور بالباء إلى زيد. وتكون للاستعانة، كقولك: أقمت بمكة، وتكون قسماً، كقولك: بالله لأخرجن، وهي أصل حروف القسم. وتكون حالاً؛ كقولك: خرج بثيابه، والمعنى خرج مكتسياً، وتكون زائدة... كقولنا: ﴿كَفَى بِاللَّهِ شَهِيدًا﴾[84] والمعنى، كفى الله. ولكن الباء دخلت للتوكيد[85].

«والباء: حرف يجر الظاهر والمضمر، ويقع أصلياً وزائداً، وتأتي على عدة معانٍ، أشهرها خمسة عشر: الإلصاق، السببية، الاستعانة، الظرفية، التعدية، أن تكون بمعنى كلمة "بدل"، المصاحبة، التبعيض، المجاورة، الاستعلاء، أن تكون بمعنى "إلى"، التوكيد»[86].

وبعد، فإن قول أبي حيان في الباء أراه أكثر انسجاماً من قول الزمخشري، لأن معنى الباء التي للاستعانة كما ذكر ابن هشام هي التي تدخل على آلة الفعل نحو: "كتبتُ بالقلم" و"نجرت بالقدوم"[87]. والباء يجوز أن تكون بمعنى المصاحبة كقولك: خرج وعشيرته أي مع عشيرته، وبما أن قوله تعالى: "تلبسوا"، اللبس بفتح اللام الخلط، وفعله لبس من باب ضرب ويكون بمعنى الاشتباه إما بالاشتراك أو الحقيقة والمجاز، والباء إما للتعدية أو للاستعانة[88].

إذن يجوز أن تكون "الباء" بمعنى المصاحبة، ويكون التقدير ولا تخلطوا الحق مع الباطل لأنهما متصاحبان ولا يأتي واحد منهما دون الآخر في الخلط.

ما الحجازية العاملة عمل ليس

قال تعالى: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللهِ وَمَا اللهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾[89].

"ما الحجازية" حرف نفي لا محل له من الإعراب عاملة عمل «ليس" عند الحجازيين، تدخل على الجملة الاسمية فترفع المبتدأ اسماً لها وتنصب الخبر خبراً لها، وكي تعمل عمل ليس لابد لها من شروط.

1) أن يتقدم الاسم على الخبر، ما لم يكن ظرفاً أو جار أو مجروراً فجائز تقدّمه على الاسم.

2) أن لا يقترن الاسم بإنْ زائدة.

3) ألاّ ينتقض النفي بإلاّ أو بتكرار "ما" إذا عُدَّت "ما" الثانية نافية، لأن نفي النفي إثبات، أما إذا عُدَّت مؤكدة للأولى فجائز.

4) ألاّ يتقدم معمول الخبر على الاسم إلا إذا كان ظرفاً أو جاراً أو مجروراً.

5) ألاّ يبدل من خبرها موجب، وذلك لاختلاف البدل والمبدل منه نفياً وإثباتاً. فإذا انتقض شروطه من الشروط السابقة أُهملت[90]. قال الزمخشري «إعمال "ما" عمل ليس هي اللغة القدمى الحجازية»[91]، وفي موضع آخر ذكر الزمخشري: في قوله تعالى: ﴿مَا هُنَّ أُمَّهَاتِهِمْ﴾[92]. قال: «وقرئ بالرفع على اللغتين الحجازية والتميمية، وفي قراءة ابن مسعود: بأمهاتهم، وزيادة الباء في لغة من ينصب»[93].

وشرط إعمال "ما" عمل ليس عند الحجازيين دخولها على الجملة الاسمية، وإن دخلت على الجملة الفعلية فلا تعمل[94]. لكن الزمخشري رأى أن الباء زائدة لذلك يقتضى نصب الخبر، لأن الخلاف في الباء بصرى كوفي، فالزمخشري ذهب إلى ما قاله

الكوفيون، وحجتهم أن الأصل في: ما زيد قائم، ما زيد بقائم، فحذف حرف الخفض وجب أن يكون منصوباً.

لكن الأنباري يرى أن الأصل "ما زيد بقائم" فلا تسلم، وإنما الأصل عدمها، وإنما أُدخلت لوجهين؛ أحدهما: أنها أُدخلت توكيداً للنفي، والثاني: ليكون في خبر ما بإزاء اللام في خبر إنَّ؛ لأن ما تنفى ما تثبته إنَّ، فجعلت الباء في خبرها نحو "ما زيد بقائم" لتكون بإزاء اللام في نحو: "إنّ زيداً لقائم" كما جعلت السين جواب لن، ألا ترى أنك تقول: "لن يفعل" فيكون الجواب "سيفعل" وكذلك جعلت قد جواب لَمَّا، ألا ترى أنك تقول: "لَمَّا يفعل" فيكون الجواب "قد فعل"، ولو حذفت لما فقلت "يفعل" لكان الجواب "فعل" من غير قد؛ فدل على أن قد جواب لَمَّا، فكذلك ههنا[95].

من هنا أري بأن أبا حيان كان محقاً فيما ذهب إليه في جواز دخول الباء على خبر ما الحجازية وهو مذهب بصري.

مِــنْ

قال تعالى: ﴿وَبَشِّرِ الَّذِينَ آَمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرَةٍ رِزْقًا قَالُوا هَذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِنْ قَبْلُ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾[96].

قال الزمخشري إن "مِنْ" في هذه الآية الكريمة في قوله تعالى: "من ثمرة" بياناً على منهاج قولك: رأيت منك أسداً، تريد أنت أسد[97].

أما أبو حيان فقال عن ذلك: هي لابتداء الغاية، لأنه بدل من قوله: منها[98]. ويردّ أبو حيان على الزمخشري منكراً عليه ما ذهب إليه بقوله: «وقد طول الزمخشري في إعراب قوله: "من ثمرة" ولم يفصح بالبدل، لكن تمثيله يدل على أنه مراده، وأجاز أن يكون من ثمرة بياناً على منهاج قولك: رأيت منك أسداً، تريد أنت أسد، انتهى كلامه. وكون مِنْ للبيان ليس مذهب المحققين من أهل العربية، بل تأولوا ما استدل به من أثبت ذلك، ولو فرضنا مجيء مِنْ للبيان، لما صح تقديرها للبيان هنا، لأن القائلين بأن "مِنْ" للبيان قدروها بمضمر وجعلوه صدراً لموصول صفة، إن كان قبلها نكرة نحو: ﴿فَاجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الأَوْثَانِ﴾[99]، أي الرجس الذي هو الأوثان، وإن كان قبلها نكرة، فهو يعود على تلك النكرة نحو: من يضرب من رجل، أي هو، رجل، "مِنْ" هذه ليس قبلها ما يصلح أن يكون بياناً له، لا نكرة ولا معرفة»[100].

أما النحاة فذكروا أن "مِنْ" من الحروف العوامل، وعملها الجرّ، ولها معان: منها: أن تكون لابتداء الغاية، وذلك نحو قولك: خرجت من الدار، وجئت من البصرة، ومنه قولهم: زيد أفضل من عمرو، أي ابتدأ فضله من فضل عمرو. وقيل: معناها التبعيض. ومنها أن تكون للتبعيض؛ وذلك نحو قولك: لبست من

الثياب ثوباً، وقبضت من الدراهم درهماً، أي لبست بعض الثياب، وقبضت بعض الدراهم.

وتكون للجنس وذلك نحو قولك: هذا ثوب من خزّ، أي من هذا الجنس... وتكون زائدة وذلك في النفي، نحو قولك: ما جاءني من أحد، أو ما رأيت من أحد... قال الكوفيون: وتأتي بمعنى «عن" ذلك نحو: رميت من القوس، أي عن القوس، وتأتي بمعنى الباء نحو قولك:﴿ يَحْفَظُونَهُ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ﴾[101]: أي بأمر الله.

والبصريون يقولون: «معناه له معقبات من أمر الله يحفظونه، وقد تكون بمعنى إلى»[102].

وذكر الزركشي في البرهان أن "مِنْ": حرف يأتي لبضعه عشر معنى: ابتداء الغاية، التبعيض، بيان الجنس، التعليل، البدل، بمعنى "على"، بمعنى "عن" بمعنى "الباء" بمعنى "في"، بمعنى "عند"، الزائدة، الملابسة[103].

أما كون "مِنْ" لابتداء الغاية وهو الغالب عليها، حتى إن سائر معانيها راجعة إليه[104]. وبعض النحاة قالوا: إنها لابتداء الغاية للزمان كما في قوله تعالى:﴿ لَمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَى مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَنْ تَقُومَ فِيهِ﴾[105]، و"أول يوم" منَ الزمان. وذهب الكوفيون إلى أنَّ "مِنْ" يجوز استعمالها في الزمان والمكان، وذهب البصريون إلى أنه لا يجوز استعمالها في الزمان. أما دليل الكوفيين على جواز استعمالها في الزمان قوله تعالى في الآية السابقة من سورة التوبة.

وأما البصريون فاحتجوا بأن قالوا: أجمعنا على أنَّ "مِنْ" في المكان نظير مُذ في الزمان؛ لأن "مِنْ" وضعت لتدل على ابتداء الغاية في المكان، كما أن مُذْ وضعت لتدل على ابتداء الغاية في المكان، كما أن "مُذْ" وضعت لتدل على ابتداء الغاية في الزمان، ألا ترى أنك تقول: «ما رأيته مُذ يوم الجمعة»، فيكون المعنى: أن ابتداء الوقت الذي انقطعت فيه الرؤية يوم الجمعة، كما تقول: "ما سرت من بغداد" فيكون المعنى ما ابتدأت بالسير من هذا المكان، فكما لا يجوز أن تقول: "ما سرت مُذ بغداد" فكذلك لا يجوز أن تقول: «ما رأيته من يوم الجمعة»[106].

لكن السؤال هل أن "مِنْ" للإبتداء أو للبيان؟ الألوسي قال إن "مِنْ" تأتي لابتداء الغاية، حيث إن الرزق ابتدأ من النبات والثمر. قال: «والمعنى كل حين رزقوا ـ مرزوقاً ـ مبتدأ من الجنات مبتدأ من ثمره...، والرزق قد ابتدأ من الجنات، والرزق من الجنات قد ابتدأ من ثمره وجعل بمنزلة أن تقول: أعطاني فلان، فيقال: من أين؟ فتقول من بستانه، فيقول: من أي ثمرة؟ فتقول: من الرمان...»[107]. ثم يقول بعد ذلك الألوسي: «مع أن الأصل التبيين والابتداء فلا يعدل عنهما إلا لداع»[108].

من ذلك أرى أن "مِنْ" لو كانت للبيان لما صح أن ينطبق عليها الحد

الذي يقيدها إذا كانت للبيان في جواز مجيء الذي مكانها كما في قوله تعالى: ﴿ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرَةٍ رِزْقًا﴾ فلا يجوز أن تقول: رزقوا منها الذي هو ثمرة لأن الرزق أعم من الثمار، من هنا فإن ما ذهب إليه أبو حيان في هذا الصدد هو الأشهر.

الخلاصـــة

بعد هذا العرض كانت خلاصة هذا البحث ما يأتي:

ـ إن ما أنكره أبو حيان حين أنكر أن القول لا يعمل في المفردات وارد في كلام العرب[109].

ـ أرى أن أبا حيان قد ذكر في أنَّ: "إذ" التي وردت في سورة البقرة قد أنكر أن تكون ظرفاً يراد بها الوقت. أما في سورة التحريم فعدّها ظرفاً يراد به الوقت وهذا الشيء أيده ابن هشام. وفي موضع آخر من سورة التحريم يذكر الأداة نفسها ثم يجعلها مفعولاً به لفعل محذوف تقديره "اذكر" مع انه في سورة البقرة أنكر على مَنْ، جعلها في هذا المعنى. وهنا لا أعرف ما الفرق بين قول الله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ﴾[110]، وقوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَسَرَّ النَّبِيُّ إِلَى بَعْضِ أَزْوَاجِهِ﴾[111]، ولكن أليس هذا الشيء يدعو إلى التساؤل.

ـ يجوز أن تكون تكتم للحال أي كاتمين لأنه الراجح عند المفسرين.

ـ لا وجود للعائد الذي يعود إلى فعل الشرط في الجواب كما ورد عند أبي حيان.

ـ جواز كون الباء في "بالباطل" بمعنى المصاحبة والمعية.

ـ إن ما ورد عن الزمخشري في "قد" ليس مخالفاً للنحاة فقد ذكر ذلك سيبويه.

ـ ذكر البصريون أن الفصل بين الجار والمجرور لا يكون إلا في الشعر، ولم يجوزوا الفصل بغيرهما، مع ما ورد في القرآن الكريم من سعة أكثر من هذا القيد كما ذكرنا ذلك من خلال عرضنا للموضوع. ثم لو اعتمدوا في أصولهم على القرآن أكثر من اعتمادهم على الشعر لكان بينهما أقل مما هو عليه.

د بشير سالم فرج

الهوامش

(1) 30م، البقرة 2.
(2) الكشاف، ج1، ص 124.
(3) البحر المحيط، ج1، ص 224.
(4)، (5) و (6) البحر المحيط، ج1، ص 225.
(7) 4م، الزلزلة 99.
(8) 39ك، الزخرف 43.
(9) مغني اللبيب، ج1، ص 94ـ98.
(10) الرازي: التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، ج1، ط 1، 1411 هـ ـ 1990 م، بيروت ـ لبنان، مؤسسة الرسالة، ص 147.
(11) 21ك، الأحقاف 46.
(12) 40م، التوبة 9.
(13) 86ك، الأعراف 7.
(14) ك19، مريم 16.
(15) 8م، آل عمران 3.
(16) مغني اللبيب، ج1، ص 99.
(17) 54م، البقرة 2.
(18) الكشاف، ج1، ص 140.
(19) البحر المحيط، ج1، ص 339.
(20) مغني اللبيب، ج2، ص 743.
(21) البرهان في علوم القرآن، ج3، ص 182.
(22) التفسير الكبير، ج3، ص 77.
(23) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج4، ص 26ـ27.
(24) 126م، البقرة 2.
(25) الكشاف، ج1، ص 186.
(26) البحر المحيط، ج1، ص 615.
(27) التبيان في إعراب القرآن، ج1، ص 114.
(28) ابن الأنباري: البيان في غريب إعراب القرآن، تحقيق طه، طه عبد الحميد والسقا، مصطفى: ج1، قم، دار الهجرة، ص 122.
(29) الجامع لأحكام القرآن، ج2، ص 81.
(30) 42م، البقرة 2.
(31) الكشاف، ج1، ص 133.
(32) البحر المحيط، ج1، ص 290ـ293.
(33) إعراب القرآن، ج1، ص 50.
(34) 97م، البقرة 2.
(35) الكشاف، ج1، ص 170.
(36) البحر المحيط، ج1، ص 512.
(37) الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد، ج1، ص 340.
(38) التأويل النحوي، ج1، ص 636.
(39) التبيان من إعراب القرآن، ج1، ص 97.
(40) البيان في غريب إعراب القرآن، ج1، ص 11.
(41) 134م، النساء 4.
(42) التأويل النحوي، ج1، ص 642ـ643.
(43) 164م، البقرة 2.
(44) الكشاف، ج1، ص 210.
(45) البحر المحيط، ج2، ص 79.
(46) البحر المحيط، ج2، ص 79ـ80.
(47) حسان بن ثابت، شرح ديوان حسان، 1410 هـ ـ 1990 م، بيروت، دار الكتاب العربي، ص 61.
(48) عضيمة، محمد عبد الخالق: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج3، 1425 هـ ـ 2004 م، القاهرة ـ مصر، دار الحديث، ص 158ـ159.
(49) البحر المحيط، ج8، ص 350.
(50) 76م، البقرة 2.
(51) و (52) البحر المحيط، ج1، ص 438.
(53) البحر المحيط، ج1، ص 443.
(54) أبو السعود: تفسير أبي السعود، ج1، دون تاريخ، بيروت ـ لبنان، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 142.
(55) الألوسي: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج1، دون تاريخ، بيروت، دار إحياء التراث العربي، إدارة الطباعة المنيرية، ص 300ـ301.
(56) 185ك، الأعراف 7.
(57) 109ك، يوسف 12.
(58) مغني اللبيب، ج1، ص 22ـ23.
(59) 44م، البقرة 2.
(60) روح المعاني، ج1، ص 248.
(61) مغني اللبيب، ج1، ص 23.
(62) مغني اللبيب، ص 83.
(63) 12م، البقرة 2.
(64) الكشاف، ج1، ص 62.
(65) مغني اللبيب، ج1، ص 80ـ81.

(66) البحر المحيط، ج1، ص 100_101.
(67) روح المعاني، ج1، ص 154.
(68) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ط 3، 1423 هـ ـ 2002م، بيروت، دار الكتب العلميّة، ص 109.
(69) 144م، البقرة 2.
(70) الكشاف، ج1، ص 201.
(71) البحر المحيط، ج2، ص 21_22.
(72) 64م، النور 24.
(73) مغني اللبيب، ج1، ص 196_197.
(74) الكتاب، ج2، ص 369.
(75) الرُّماني، علي بن عيسى النحوي: كتاب معاني الحروف، ط 2، 1401 هـ ـ 1981 م، جدّة ـ المملكة العربية السعوديّة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ص 98_99.
(76) روح المعاني، ج2، ص 8.
(77) 64م، النور 24.
(78) 144م، البقرة 2.
(79) البرهان في علوم القرآن، ج4، ص 305_308.
(80) 42م، البقرة 2.
(81) الكشاف، ج1، ص 132.
(82) و (83) البحر المحيط، ج1، ص 290.
(84) 79م، النساء 4.
(85) كتاب معاني الحروف، ص 36_37.
(86) النحو الوافي، ج2، ص 452_455.
(87) مغني اللبيب، ج1، ص 120.
(88) روح المعاني، ج1، ص 246.
(89) 74م، البقرة 2.
(90) الأنصاري ابن هشام ، شذور الذهب، دون تاريخ، مصر، المكتبة التجاريّة، ص 193 وما بعدها. شرح قطر الندى وبل الصدى، ص 165، شرح ابن عقيل، ج1، ص 278 وما بعدها، مغني اللبيب، ج1، ص 333.
(91) الكشاف، ج2، ص 466.
(92) 2م، المجادلة 58.
(93) الكشاف، ج4، ص 485.
(94) مغني اللبيب، ج1، ص 333.
(95) الإنصاف في مسائل الخلاف، ج1، ص 166_167.
(96) 25م، البقرة 2.
(97) الكشاف، ج1، ص 107_108.
(98) أبو حيان، البحر المحيط، ج1، ص 185.
(99) 30م، الحج 22.
(100) البحر المحيط، ج1، ص 185.
(101) 11م، الرعد 13.
(102) معاني الحروف، ص 97_98.
(103) البرهان في علوم القرآن، ج1 ص 415_426.
(104) مغني اللبيب، ج1، ص 349.
(105) 108م، التوبة 9.
(106) الإنصاف في مسائل الخلاف، ج1، ص 370_372.
(107) و (108) روح المعاني ج1، ص 203.
(109) البحر المحيط، ج1، ص 209.
(110) 30م، البقرة 2.
(111) 3م، التحريم 66.

المصادر والمراجع

ـ ابن الأنباري، أبو البركات: البيان في غريب إعراب القرآن، دار الهجرة، قم، تحقيق، دكتور طه عبد الحميد طه، مصطفى السقا، مصور عن الطبعة المصرية.
ـ بن ثابت، حسان: شرح ديوان حسان، بيروت، دار الكتاب العربي، 1410هـ 1990م.
ـ ابن جني، أبو الفتح، عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، بيروت، دار الهدى للطباعة، 1952.
ـ ابن حجر العسقلاني، محمد علي: لسان الميزان، مؤسسة الأعلمي، بيروت ـ لبنان، ط3، 1406هـ.
ـ ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن: شرح ابن عقيل، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، طبعة جديدة منقحة، 1415هـ 1995م.

ـ ابن النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد: إعراب القرآن، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا ـ بيروت، طبعة جديدة ومنقحة، 1415هـ 1995م.
ـ ابن يعيش، علي: مغني اللبيب، صيدا ـ بيروت، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1992م.
ـ ابن يعيش، علي: شرح المفصل، بيروت ـ لبنان، عالم الكتب، دون تاريخ.
ـ ابن يعيش، علي: قطر الندى وبل الصدى، صيدا ـ بيروت، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، 1417هـ 1996م.
ـ أبو حيان، محمد بن يوسف بن علي: البحر المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، 1412هـ 1992م.
ـ أبو السعود، محمد بن مصطفى العمادي: تفسير أبي السعود، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، دون تاريخ.
ـ الأزهري، خالد بن عبد الله: شرح التصريح على التوضيح، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، دون تاريخ.
ـ الأشموني، نور الدين أبو الحسن علي بن محمد بن عيسى: شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، دار الفكر، بيروت ـ لبنان، 1408هـ 1987م.
ـ الألوسي، محمود شكري بن عبد الله: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار الفكر، بيروت ـ لبنان، 1408هـ 1987م.
ـ الأنباري، عماد الدين أبو البركات: الإنصاف في مسائل الخلاف، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، 1414هـ 1993م.
ـ الأنصاري، عبد الله بن يوسف بن هشام ، شذور الذهب، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، دون تاريخ.
ـ الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن: دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان، دون تاريخ.
ـ الحموز، عبد الفتاح، التأويل النحوي، الرياض، المملكة العربية السعودية، مكتبة الرشد، ط1، 1404هـ 1984م.
ـ الدرويش، محيي الدين: إعراب القرآن الكريم وبيانه، دمشق ـ بيروت، دار ابن كثير، دمشق ـ بيروت، ط3، 1412هـ 1992م.
ـ الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمان، سير أعلام النبلاء، بيروت ـ لبنان، مؤسسة الرسالة، تحقيق، شعيب الأرنؤوط، ط9، 1413م.
ـ الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسين: التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، بيروت ـ لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1411هـ 1990م.
ـ الرماني، علي بن عيسى: كتاب معاني الحروف، جدة ـ المملكة العربية السعودية، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، ط2، 1401هـ 1981م.
ـ الزجاجي، عبد الرحمن بن إسحاق أبو القاسم: الإيضاح في علل النحو، تحقيق: مازن المبارك، بيروت، دار النفائس، ط 1973.
ـ الزركشي، محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، دار الجيل، بيروت ـ لبنان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، 1408هـ 1998م.
ـ الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، ط10، 1992م.
ـ الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر: الكشاف، بيروت ـ لبنان، دار الكتاب العربي، ط3، 1407هـ 1987م.
ـ الزوزني، أحمد بن الحسين: شرح المعلقات السبع، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 1423هـ 2002م.

- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت - لبنان، ط3، 1410هـ 1990م.
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، دون تاريخ.
- الطبري، ابن جرير أبو جعفر: جامع البيان عن تأويل أي القرآن، مصر، مطبعة الحلبي، ط2، 1373هـ 1954م.
- عباس، حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1966، كورنيش النيل.
- العسقلاني، أحمد بن حجر: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، دار الريان للتراث - القاهرة، ط1، 1407هـ 1986م.
- عضيمة، محمد عبد الخالق، دراسات لأسلوب القرآن الكريم، القاهرة - مصر، دار الحديث، 1425هـ 2004م.
- العكبري، محب الدين أبو البقاء: التبيان في إعراب القرآن، بيروت - لبنان، دار الشام للتراث، تحقيق علي محمد البجاوي، دون تاريخ طبع.
- فرج، بشير سالم، إعراب سورة آل عمران والنساء "لغة وإعراباً"، بيروت - لبنان، دار النهقة العربية، 1423هـ 2002م.
- القرطبي، أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن بن محمد بن مضاء: الرد على النحاة، تحقيق: شوقي ضيف، مصر، دار المعارف، ط2، 1982.
- القرطبي، محمد بن أحمد بن أبي بكر: الجامع لأحكام القرآن، بيروت - لبنان، دار الكتب العلمية،1413هـ 1993م.
- ملاّ كاتب جلبي، كشف الظنون، دار الطباعة المصرية، 1274هـ.
- الهمذاني، محمد نظام الدين: الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع، ط1، 1427هـ 2006م.

ملخص باللغة العربية

ردود أبي حيان النحويّة والبلاغيّة على الزمخشري في تفسير القرآن الكريم

سورة البقرة نموذجاً

يُعد الزمخشري وأبو حيان من اللغويين الذين أدوا أدواراً مهمة في إثراء النحو العربي ودراساته. وقد تناول هذا البحث الردّ على الزمخشري المعتزليّ من بابين: النحو والبلاغة. وإنّما اقترن النحو بالبلاغة نظراً إلى العلاقة العضويّة التي تجمع بين العلمين: فالبلاغة توخي معاني النحو، وكلّ تغيير في بنية الجملة سوف يؤدّي إلى تغيير في الدلالة، وكلّ منهج في فهم بنية الجملة سوف يؤثّر حكماً في تفسير النصّ القرآني. فعمد الباحث إلى الموازنة بين الآراء، محكّماً العقل بناء على دراسة وافية لثلاث عشرة مسألة نحويّة، بدءاً من حذف المبتدأ، وصولاً إلى حذف الموصول الاسمي، وخمس مسائل تتعلّق بالحروف، وذلك وفق منهج علميّ.

ملخص باللغة الإنجليزية

Syntactic and Rhetorical Responses of Abu Hayyan in Negation of El_ Zamakhshari Regarding the Interpretation of the Holy Qura'an. (Al_ Baqarah Chapter as a Model) Research under publication

Syntactic orientation in addition to linguistic and rhetorical reasoning are of the important pillars in research methodology regarding scientific curricula which were dominant in the Islamic milieu, whether in the science of Islamic theology, Islamic fundamentals of jurisprudence, syntax, rhetoric or other.

The function of reasoning is taking into account the words' inflectional case ending, the study of language and speech phenomena such as changing linguistic formats and deletions that are incorporated in Arabic rhetoric science, substitution and the like.

The researcher's attention has been draw to El_ Zamakhshari's book of interpretation "الكشّاف"; (The Searchlight) with what it encompasses of linguistic and rhetorical issues, syntactic orientations that identify with his Mua'tazilite theological doctrine and support of the (kufah) school. As well, what drew the researcher's attention is the book of Abu Hayyan Al_ Andalusi البحر المحيط; (The Ocean Sea), due to its responses that refute what El_ Zamakhshari reported. Abu Hayyan provided his book with consistent evidence that facilitates linguistic and rhetoric reasoning. Most of what Abu Hayyan reported complies with what is related by the furthermost linguists, rhetoricians and syntacticians. Hence, the researcher decide to choose the following topic as a research title: "Syntactic and Rhetorical Responses of Abu Hayyan in Negation of El_ Zamakhshari Regarding the Interpretation of the Holy Qura'an, Al_ Baqarah Chapter as Model". The researcher reduced the topic upon Al_ Baqarah chapter since it is long and give an additional idea of El_ Zamakhshari's doctrine, and what Abu Hayyan adopted in his responses against him throughout thirteen syntactic cases starting from the subject deletion which introduces the question of deletion in semantics which is one of the three figurative branches of rhetorics, and ending with nominal ellipses, and five issues relating to the alphabet letters.

اللغة والأدب والعولمة في لبنان

مصطفى يزبك

العولمة صيغة صرفيّة تفيد الافتعال، وتجافي العلاقات السويّة بين الشعوب.

وهي حركة غربيّة قوامها المصالح الاقتصاديّة التي توظّف من ضمن ما توظّفه اللغةَ والأدب في خدمتها. واذا كانت المصالح الاقتصاديّة الفاعل المهيمن في توجيه العولمة، فإنّ جذور هذه المسألة تعود إلى مرحلة الاستعمار الغربي للشرق.قام الغرب، خدمة لاقتصاده، بماتقوم به العولمة الأميريكيّة اليوم.

ولقد مرّ زمان كان العالم فيه قطبين كبيرين: المعسكر الرأسمالي والمعسكر الاشتراكي، وعلى هامشهما يقبع العالم الثالث. وحدث أن انكسر الميزان، تفكّك الاتحاد السوفييتي، وصار العالم أحاديّ القطب بقيادة الولايات المتحدة الاميريكيّة التي حاولت فرض عولمة تخدم اقتصادها.

ولقد عاش لبنان، كغيره من البلدان العربية والاسلاميّة، المراحل التي مرّت بها العولمة، ولم يكن بمنأى عن تأثير الرياح التي أُرسِلت إليه.

وصوت الشاعر اللبناني سعيد عقل الذي دعا إلى استخدام الحرف اللاتيني بديلاً للحرف العربي، والمحكيّة اللبنانيّة بديلة للعربية الفصحى في خمسينات القرن المنصرم، لا يعبّرعن عولمة بريئة، بقدر ما يعبّر عن موقف من العروبة.وما أثاره الشاعر يوسف الخال من «أنّ الحضارة الغربيّة هي حضارتنا بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي» في مجلّة شعر، لم يكن بريئاً يريد للثقافة العربيّة أن تنهض من كبوتها، خصوصاً حين أشار إلى أنْ «لا قيمة لنا ولا مستقبل لنا في العالم إن بقينا خارجها ولم نتبنّها ونتفاعل معها»(شعر، 15 / 138). إنّها الدعوة إلى التغريب الكامل التي تبنّاها فريق من اللبنانيّين.

ولقد واجه هذا الفريقَ فريقٌ آخر منتم إلى اليساريّة التي نشأت مع خروج الفرنسيّين من لبنان 1946، وكانت مجلّة "الآداب" التي أنشأها الروائي سهيل إدريس 1953 صوتا يتبنّى التحديث ويعادي التغريب.

ولم تكن معركة الثقافة واللغة والأدب في مرحلة الأُحاديّة الأميريكيّة أسهل في لبنان. قامت هذه الأحاديّة إثر انهيار الاتحاد السوفييتي الذي تمثّل انهيارات طالت اليساريّة في البلد الصغير. وبات من يتحدّث عن القضايا الكبرى متّهماً بأنّه يتكلّم كلاماً خشبيّاً، حتّى

ليشعر المرء أنّنا دخلنا زمن التفكيكيّة التي تعلي السرديّات الصغرى على السرديّات الكبرى في ظلّ اجتياحات اسرائيليّة متكرّرة وحضور قويّ للأساطيل الغربيّة على الشاطئ اللبنانيّ.

وحضرت المقاومة الاسلاميّة لتعيد إلى القضايا الكبرى رونقها، وعاد اللبناني ليحلم جديّاً بتحرير فلسطين. ومهما يكن من أمر، فإنّ الأدب واللغة في لبنان لم يَهِنا ولم يُستلبا. وأن كان ذلك لا يعني أنّهما في أحسن حال. اللغة والأدب نتاجاً الثقافة. فهل الثقافة في حال جيّدة؟

سادت الثقافة اليساريّة مرحلة من حياتنا الأدبيّة، فكان أدبنا فيها أدباً يساريّاً.

وانتهت اليساريّة. فما البديل؟ يتجاوز هذا السؤال لبنان إلى الأمّة. انطوى القرن الخامس الهجري الحادي عشر الميلادي ليأخذ معه العقل العربي الاسلامي الفاعل. فمنذ بداية القرن السادس لم يشهد لنا العالم أيّة مشاركة جديّة في إنتاج معروف في أيّ حقل من حقول المعرفة تقريباً. ولكي يكون أدبنا ولغتنا مزدهرين يجب أن يتربّيا في ظلّ ثقافة مزدهرة تمنح الأديب خصوصيّة تحتضن خصوصيّته وفرادته، وتزوّد لغتنا بمصطلحات وكلمات جديدة.

ولنصل إلى هذا المستوى نحتاج إلى أكاديميّة عابرةٍ الحدودَ تضمّ نخبة من المثقّفين المتعدّدي الاختصاصات تطرح على نفسها ثلاث قضايا:

1ـ امتلاك معرفة بتراثنا الثقافي المشترك عبر إقامة حوار معه لايبقي إلّا ما يساير الحياة.

2ـ امتلاك معرفة بالثقافة الغربيّة عبر حوار معها يجعلنا نقبل ما يُقبل ونرفض ما يُرفض.

3ـ تحديد المشكلات والتحديات التي تواجه الأمّة ووضع حلول لها تكون ثقافتنا الجديدة وأدبنا الجديد ولغتنا الجديدة.

مصطفى يزبك

قصص قصيرة جداً

د. درية كمال فرحات

ـ1ـ

بين القمة وأوّل السّفح ...

هُزمت الأماني...

ـ2ـ

تألّقت وعلت ...

فنسيت تحقيق هدف المجتمع

ـ3ـ

خيبة

في ليلة ورديّة

كان مزهوًّا بوهم اللذة..

كانت تجرجر خيبتها...

ـ4ـ

غريبة

التفتُ حولي

اين أنا؟!

أنظرُ إلى الوجوه

غريبة...!

تعلو الأصواتُ ... تدبكُ الأقدام ...

تجلجل الزغاريد

لكنّني غريبة... هذا ليس مكاني

أين أنا؟؟؟!!!

ـ5ـ

خط فاصل

رقيّ، حضارة...

تخلّف، تقهقر ...

هو خط فاصل

يفصل بين الحياة واللاحياة

هكذا هي حياتنا دائما بين خطين ...

ـ6ـ

اثنان

الأولى كانت توفّق رأسين في الحلال...

الثّانية كانت تؤمّن فرص العمل للأخريات...

نهج في الحياة يحدد المصير

موقف تسير عليه الإناث

ـ7ـ

تكنولوجيا

أحبّها... وعدها بالارتباط المقدّس

لكنّه

علق بين براثن البحث التكنولوجي

مضت الأيام...

حقّق أحلامه وأمانيه البحثية

ضاع منه حلمه الورديّ

قراءة في ديوان :

"رقص على بيادر الغيب"
لـ الشاعرة مارلين مسعد

عمر شبلي

"رقص على بيادر الغيب" مجموعة شعرية للشاعرة مارلين مسعد، أول ما يتدفق من عنوانها أنك أمام شعر إشكالي يسير سافراً وبعناد في نهر الشعر العربي، ذلك النهر الذي لا ينضب ولا يجف حتى ولو جفتْ كل أنهار بلاد العرب. تحار من ضفتين في هذا الجفاف العربي الذي يتدفق بغزارة من شعر يثير مشكلة ويفجر واقعاً الأسئلة الصعبة التي تمزِّق الأجوبة الجاهزة في مكتبات فكرنا الخامد.

الرقص على الضفة الأولى يبدأ في قمة الألم والتمزق الداخلي النازف من هذا الشعر الإشكالي العنيد، والرقص هنا هو أقرب إلى الذبح، ويعطي إشارة الاعتراض على الموت، كتلك الطيور التي تغني وهي تُحتَضَرُ، للتخلص من الموت بالموت، فهل في هذا الرقص النازف محاولة جلجامشية لتحدي الآلهة التي جعلت الخلود نصيبها والموت نصيب بني البشر؟، وهل يستطيع البشر الدخول في محفل الآلهة المستأثرة وحدها بالخلود؟ وهل نصائح "سيدوري" صاحبة الحان هي أقصى ما يمكن أن نصل إليه؟، هل قدر رقص مارلين مسعد يجتاح ملكوت على بيادر الغيب هو فقدان نبتة الحياة والغوص في تجربة الطين المفخور؟ أم أنّ الحفر في الغيب وسيلة من وسائل الخلود عبر الشعر الذي هو امتدادٌ وجرحٌ في الغيب أيضاً؟، وهل الشعر يجدي في محاولة الوقوف في وجه العدمية التي تبدو علاماتها في مجموعة "رقص على بيادر الغيب؟ هذا ما تحاوله هذه المجموعة الشعرية الجريئة:/ رقص الموت عصمة الثرى/ ملكوت العتمة/ شوق الضوء/ عبور النهر/ رقص على اليباس/ مات الزرع في راحة الحب/ ... ترقص النار في الأصفاد/

في هذا الشعر لذعٌ حاد يغري النار بالرقص في الأصفاد، وسبب هذا اللذع نابع كما تقوله المجموعة من تجربة تفصح عن مكنوناتها بغموض واضح:/ أعود فيك/ ثملاً/ أقطع وعر الجسد/ أنتَ أم غيابك في تكويني/ أقدرٌ؟ أم أنت؟ أم كلاكما/ ليشم العشق/ في رحيق سنيني/

وحين يصبح الحب قدراً وحيداً ندخل في الأسر الإلهي، الذي يصبح فيه الوجع خمرة، ومعاقرتها تغدو لذة الوصول والذوبان في الحبيب عبر ألم يخلق سعادة أشد حضوراً من الفرح في أسمى تجلياته.

والرقص على الضفة الثانية هل هو بحث في الغيب وما وراء سرابه اللمّاع؟/ ما الغاية من الغوص في اللامجدي، والغيب في شعر مارلين مسعد هو محاولة الروح إحداث جرح في الغيب، وإحداث الجرح في الغيب هو مسعانا الأزلي للدخول في محفل الآلهة، إن الموت في شعر مارلين مسعد هو نقيض العدم، فهي وإن كانت متوجعة من قدرها تظل مصرّة على الرقص على بيادر الغيب، بكل ما في رقص "زوربا" من وجد محموم للتخلص من محدودية الجسد إلى كلية التأله/ مقام النزف/ في سلسال الغيب عرفان.

الخمرة والعشق وألم اللذة والغيب أقانيم مارلين مسعد في رحلتها الكونية، وفي هذه الأقانيم الخالدة يتداخل الناسوت واللاهوت في ترابية الجسد وتوقها للخلاص من ربقة العدم.

عمر شبلي

مقابلة مع:

الشاعرة الجنوبية علا بدر الدين الهزيم

إنها شاعرة جنوبية الهوى والمنى والفؤاد، عربية "الوجه واليد واللسانِ"، إنسانية الأبعاد والفكر والانتماء، تحمل في حناياها وجداً حسينياً رضعته من أمها والنبطية في لحظة الخروج من كينونة المشيمة، تنصت إليها فتحسُّ أنك في النبطية، تلك النبطية التي غدت قلباً لهذه الشاعرة الرقيقة الواجدة، وغدت لها ثوباً لم تستطع الغربة أن تنزعه عنها، أو أن تخلعه. كل ما في هذه الشاعرة يحكي عن تجربتها الخصبة مع الحياة والشعر، وعن حضورها في كل أبجديات الجنوب، والمنتظرة قيامته، وقيامة وطنها وخلاصه من سرطان الطائفية والمذهبية التي تحدُّ الإنسان، وتغلق عليه كل النوافذ الكونية، إنها إنسانة قبل كل شيء ذات حضور عال بكل ما يمت إلى إنسانية الإنسان بِصِلة. لقد كان الجنوب فيها بمنزلة الروح في الجسد، وحسينيتها لم تحدَّ من انفتاحها على الآخر بمنأى عن التعصب وضيق الأفق، فحسينيتها ثورة إنسانية على الظلم ومحدودية الرؤيا، الحسين في وعي علا ورحها هو صورة حية عن إنسانية الإنسان.

وكان لمجلة المنافذ الثقافية لقاء حميم مع هذه الشاعرة الجنوبية، وكان الحوار التالي:
أخت علا صحيح كما قال أبو تمام:

كم منزلٍ في الأرض يألفه الفتى   وحنينه أبداً لأولِ منزلِ

فابتسمت الشاعرة مُقاطِعةً، وسألتْ بروح مرحة: لماذا لم تقل البيت الأول الذي يسبق البيت الذي قلته؟

نَقِّلْ فؤادَكَ حيثُ شئتَ من الهوى   ما الحبُّ إلاّ للحبيبِ الأوّلِ

فسألتها: وهل ترك الجنوبُ في قلبِكِ مكاناً لحبٍّ آخر؟

قالت نعم رأيت معالم دول كثيرة وأحببت ما فيها من إنجاز حضاريٍّ خارق، ولكن الجنوب كان دائماً هو الحاضر الذي لا يبرح أبداً، والذي كنت أراه في كل الأشياء الجميلة التي كنتُ أراها، لقد كان الجنوب معشوقاً قاسياً، أوَما سمعتَ ما قاله جميلُ بنُ معمر في حبيبته بثينة:

خَليليَّ فيما عشتما هل رأيتما   قتيلاً بكى من حبِّ قاتلهِ قبلي؟

قلتُ: وقرأنا لك في هديل غربتك آثارحبك الجنوبي القاسي، ومنه:

أيُّ عمْرٍ يلبس الإنسانُ/ والآلام لا تغفو، وقلبي من أساه لا يُفيق/ كان لي عمرٌ،

وكانت ذكريات/ تحت أشجار الجنوب/ تحتها كنت أرى الكون امتداداً/ للذي كان بصدري من أماني/ يا جنوب/ أعْطِني غصناً من الماضي/ لكيْ أصبحَ غابةْ/ غربتي يا وطني أخلعها/ عندما يلبسني غيمُ الجنوب.

نعم، صدقني لولا الشعر الذي أفرغ فيه شحناتي ذاتي لقلت لك إني سأتلاشى بسرعة، شعري هو لغتي الداخلية التي أخاطب بها ما ليس بحوزتي. في هذه المجموعة التي تقرأ منها هذه القصيدة شعرت وأنا أنشرها أنني أكشف ذاتي أمام الناس، نعم هوى الجنوب ينعش دماغي، وولولة رياحه مجلس حسيني لا يمكن أن تسمع أصداءه في مكان آخر. حتى الغيم الجنوبي يذهلني وهويعبر ويرسم أشكالاً كأنها بيوت طفولتي، لاأستطيع أن أتصور نفسي غير جنوبية رغم أني قد ضربت في معظم البلاد، ولكن لا شيء يملؤني شجى وهوى وحضوراً ممتلئاً مثل نسائم الجنوب التي تشبه يد حبيب تسرِّح شعر الروح.

سأصلّي/ فصلاتي للجنوب،/ وحياتي للجنوب،/ ومماتي في الجنوب/ إنه الإيمان والحب ولا يدفعني غيرهما/ صوب الجنوب/ رحِمُ الأهل الجنوب/ وصدى العمر الجنوبْ/ أنا من أزهاره رائحةٌ/ أنا من تربتهِ شتلةٌ تبغْ/ أنا من غيمته دمعةُ حبْ ووفاء/ بي حنينٌ مُدْلَهِمٌّ للجنوب/ عندما أبلغهُ قلبي يضيءْ/ ويصيرُ الأمسُ كالآنَ أمامي/ وأرى الأشجار تدنو من فمي/ وأرى الأشجار تدنو من فمي/ إنني أعرفها/ تعرفني/ وأرى أحجار بيتٍ كان يوماً جنتي/ كان يوماً فيه أحبابي القدامى/ إنما أرواحهم حين أجيء/ تتلقاني ونزاح القبور.

في شعرك يا علا نحسّ حالتين تكاد إحداهما أن تلغي الأخرى، نحسُّ حزناً داهماً يقرب من الفجيعة ونحس أحياناً أخرى بعناد يتحدى مواكب الحزن المتشحة بالسواد والتي تشبه المواكب الحسينية في النبطية موطن الصبابة الأولى واللثغة الأولى أيضاً، نقرأ في شعرك:

هل يشرب العطشانُ من دموعهِ/ ويعرفُ الغريبُ ريحِ أهلهِ/ من شجرِ الطريق/ أنا على الطريق/ قضيت عمري كله/ أبحث عن صديق/ يدلُّني، يقول لي:/ ما الفرق بين الماء والسراب/ يدلُّني أيَّ الثياب أرتدي/ في رحلة الإياب/ إن الذي يشرب من دموعه/ يظمأ في الطريق/ ومن يكن مقتدراً أن يقرأ البروق/ فسوف لن يضيع في الطريق/ قد تُقْتَلُ الوردةُ لكن أبداً/ لن يُقتَلَ الرحيق.

في هذا الشعر حنين داهم وأمل يطرد الألم، وإذا كنتِ قد ورثت حزنكِ عن المواكب الكربلائية ومصارع أهل البيت وأشجان الغربة التي تلاحقك من مطار إلى مطار، فمن أين ورثت هذا الأمل الدافق بانتصار الرحيق على مقتل الوردة؟

الحزن من أنبل الصفات الإنسانية لأن الحزن يغسل القلب من بقع الظلام، وحزني لم يصل إلى حد الفجيعة لأني ورثت عن والدي صلابة عالية كنت أستحضرها في الغربة وفي أزمنة الشدة فتمحو كل البقع السوداء من ذاتي فأشرق وتضيء ذاتي، ولو تأملت ألمي

في الأبيات التي ذكرتها لوجدتها مقدمة للراحة النابعة من ثقتي بانتصار الجمال على القبح. لا بد من الخلاص من الدمع فالدمع لا يطفئ الظمأ. لا بد من الوصول إلى مرحلة أن نقول في حياتنا للسراب أنت سراب وأن نقول للماء أنت ماء. وهذا قد يقودنا إلى منطقة الاختيار وربما ما يشبه منطقة القتل، ومع ذلك أنظرْ إلى الوردة التي يزداد عبقها حين تقطفها، وكلما عصرتها تملؤك رحيقاً. فالعطاء في هذه الحال هو أسمى حالات العطاء. فالكريم يعطي ويزداد غنىً كلما ازدادت عطاياه. وكلما خطوت أكثر في المحنة ازددت اقتراباً من الفرج. هكذا علمتني النبطية، وهكذا علمني صبرُ أمي وكبرياء والدي على المحن، هكذا علمني الخيج الذي حول عطش الرمال إلى حدائق غناء وأناساً أرق من النسيم وأثبت من الأعاصير.

لم تطفئ الصحراء أضواء روحي فقد وجدت في عمري في المرحلة الخليجية لذة معاشرة الشدة التي تنتج فرحاً. أنا كنت سعيدة بانتمائي للخليج العربي أيضاً لأنه امتداد للبنان ولأنه موطن ذريتي التي تبرِّر معنى وجودي، ولأن ما يجمعنا هو حبٌّ يقوم مقام الوالد. ومع ذلك فلن أبيع لبنان لأنه أنا، وأريد أن أعود:

أريد أن أعود/ وأمتطي السحاب/ للبلدِ الحبيبْ/ أريدُ أن أُبصرَ في بلادي/ ما لاتراه العين/ وسفَرُ الأرواح لا يُقاسُ بالخطى/ إن الطريق دائماً تبدأ من رغبتنا/ بآخر الطريق/

أخت علا للحب في ديوانك الشعري "هديل الغربة" مكان رحبٌ، وهذه صفة الشعر الجيد، فالشعر الذي لا ينمو على بيادر الهوى ليس حباً. أنت ممتلئة بالحب، والملاحظة الأولى لشعرك في الحبّ أن هذا الحب يأخذ أبعاداً روحية، وفيه كثير من الوجد الصوفي الذي يحاكي غزل أولئك الصوفيين الكبار الذين ارتفعو بالحب والخمرة عن المنخفضات، وهو لا يهبط بنا في مهاوي الغزل المتعامل مع الجسد، والإشارات الصوفية في شعرك واضحة المعالم، ويكفي أن نقرأ هذا المقطع لنتبين وجدك الصوفي المسفوح في الكلمات:

أهلُ القلوبِ لهُمُ تكيَّةٌ واحدةٌ/ نبراسُها الحبُّ الذي يحملُه الحبيبُ/ للمحبوب.

وفي أمكنة أخرى نراك عاشقة مولّهة شوقاً لرؤية الحبيب الإنسان، فهل حوّلت الجنوبَ شخصاً عاشقاً، وتولّهتِ بحبه، أم هو حبيب من لحم ودم يهمس لك بوجد العاشق الذي يجعل همسكِ لحافاً لبرد روحه؟

همُسكِ يا حبيبتي/ يصير كاللحا.

وترد الشاعرة الجنوبية بخجل القروية المسيطر على كل تفاصيل وجودها: أنا إنسانة ككل الورى لي عواطفي ولي عواصفي، ولكن حبي لم يهبط بي أبداً وظلّ عذرياً، لأن تربية القرية وروحها تخلق عجينةَ إنسانها من ترابها فتحمل العجينة صفة الأرض التي صُنِعتْ منها، لقد كنت واضحة وكنت في داخلي كخارجي بلا ضباب وبلا عقد، وبلا تغطية تغطية المياه بالسراب، فاسمع ما قلته:

أنا فتاةٌ لبستْ أحلامها/ فأبصرت أحلامَها/ تغفو على الثيابْ/ أنا التي أقدرُ أن أكون/ في داخلي كخارجي/ لأنني كنتُ كتاباً واضحاً/ تقرأ في حروفه/ مرارةَ الأيام/ وتلمس الندوب/ ما أصعبَ الجرحَ الذي يكون/ في القلوب/ والجرح لا يطيب/ إلاّ إذا اجتمعَ الحبيبُ بالمحبوب/ حكايتي حكايةُ القلبِ الذي/ يبحث عن أحبابهِ/ في البلد الغريب/

هنا عري الموقف تحمله الكلمات وكما ترى، هذا شعر في الحب ولكن تحار هل الحبيب شخصٌ أم هو الجنوب؟:

جنوبُ يا جنوب/ رُدَّ الزمان كي أرى ضفائري/ تداعب النسائمَ الخضراءَ في بلادِنا/ أريد أن تضفرها ثانيةً/ يدُ الحبيب

وينسرب هذا الحب من حكايا القرية في مواسم الشتاء حول المواقد التي يثير دفؤها كوامن القلوب، إن أماسيَّ القرى أعراسٌ داخلية، والحب في تلك الأيام لا يختلف عن العبادة لنقائه وصفائه وحضوره الجارف. كان السهر يتمادى حتى الفجر والسماء تهطل بغزارة والموقد لا يتخلى عن جمره أبداً:

وما أزالُ أحفظ الحكايا/ تلك التي كانت لنا/ حين نجوعُ خبزَنا الروحيَّ/ في المساء/ والناس في الشتاء/ قد أغلقوا أبوابَهمْ ليُطعِموا أرواحَهم/ من قصَّةِ الذي مضى ليجلبَ المَهرَ/ لمن تلبسُ كلّ عمرِهِ/ وتلبسُ التنُّورة الزرقاء فوق عمرهِ/ لكنّه مضى، ولم يَعُدْ/

كان هذا اللقاء الحميم مع فتاة الجنوب وابنة النبطية علا بدر الدين يغري بدراسة شعرها الذي لاتزال كلماته تحمل عبق أزهار بيت أهلها القديم، وبشعرها استطاعت أن تجعل للوطن حضوراً وجدانياً لا يدانيه حضور، وتجعل الحب إشراقاً صوفياً عامراً بالوجد والصفاء واللهب العاطفي. وعدتنا الشاعرة بأنها ستصدر كتاباً شعرياً جديداً يفسر ما تبقى من غربتها وأحلامها الساكنة فيها.

أسرة مجلة المنافذ الثقافية

مهرجان الشعر في بعلبك

أقيم في بعلبك مهرجانُ الشعراء الشباب في 19آذار 2016، في قاعة مسجد الشيخ مصطفى اليحفوفي بإشراف بلدية بعلبك، وبالتعاون مع الملتقى الثقافي الجامعي ومجلة المنافذ الثقافية والمنتدى الثقافي الاجتماعي في البقاع، وحركة الريف الثقافية، وكان الحضور جمّاً وغفيراً، من الجمعيات الثقافية والحراك المدني ورجال الدين وشخصيات سياسية واجتماعية وثقافية، وكان لافتاً بامتياز حضور المرأة، سواء أكان ذلك على مستوى الحضور الاجتماعي الثقافي أم على مستوى الفتيات الشاعرات اللواتي أشرفن على تنظيم شؤون المهرجان والمشاركة بإلقاء الشعر، وكان الحضور من المناطق اللبنانية كافة، وليس من البقاع وحده، وإذا كان لابد من تسجيل رأيٍ في هذا اللقاء الجامع بين الثقافة والشعروالحراك المدني والاجتماعي فإننا نسجل ما يلي:

1) الاهتمام العالي المبذول من بلدية بعلبك لإنجاح هذا المهرجان، وقد عرفنا من الدكتور حمد حسن رئيس بلدية بعلبك أنّ هذه الندوات الثقافية تُقام وتُعقد باستمرار في مدينة بعلبك سليلة الشمس والتاريخ والفنون والتراث الديني الجامع والمترفع عن المذهبية والطائفية. وكان لا بد من تقديم الشكر العالي لبلدية بعلبك ولرئيسها المثقف المتزن الدكتور حمد حسن. وقد عقدنا مع بلدية بعلبك أكثر من لقاء لإقامة مهرجان أدبي لابن بعلبك شاعر القطرين خليل مطران في شهر نيسان الحالي، وقد وعدتنا البلدية بتقديم كل مستلزمات إنجاح هذا المؤتمر. إن هذا العمل الثقافي نتمنى أن يعمَّ جميع البلديات في لبنان.

2) الحضور كان ثقافياً بامتياز، وهذا يعني أن إنجازاً كهذا يساعدنا على جمع الفئات الثقافية المتعالية بحضورها وفيما ألقي من شعر وكلمات عن المذهبيات والطائفيات التي تنخر مجتمعنا وتفسد رسالته الثقافية والحضارية التي نقلها أجدادنا عبر التاريخ إلى ما هو أبعد من الجغرافية الصغيرة لهذا البلد الحميم والغالي على قلب كل من عرفه، ليغدو لبنان معلماً الآخرين الحرفَ والثقافة معلناً أن الثقافة وحدها هي التي تقتل وحش المذهبيات والطائفيات التي جعلها سياسيُّونا "عدةَ شغلٍ" لتمزيق نسيجنا الاجتماعي، ولإيقاع العداوة والبغضاء بين أبناء الوطن الواحد. وحدها الثقافة تجعلنا ننتصر على كل ما هو متخلف، لأن المعارك الحقيقية تكون في بطون الكتب

وليس في ساحات القتال. كان اللقاء الشعري في بعلبك أعلى من السياسة، ولذا أدعو سياسيينا ليحضروا هذه المهرجانت الواعدة لعلهم يتذكرون، وهم يستمعون إلى صخب كلمات الشباب المتحفزة للإصلاح والتغيير عبر مقاومة التمذهب والتخلف والعدو الصهيوني الرابض على أرضنا، أن الحياة لاتمشي إلى الوراء، وأن تغيير النفوس والعقول آتٍ لا محالة.

3) الشعراء، فتيةً وفتياتٍ، كانوا مشاركين وآتين من معظم المناطق اللبنانية، وكانوا مدهشين ومبدعين بشاعرية عالية الحضور، وواعدة بجيل سيضيف إلى الأجيال التي سبقته جديداً. إن جميع الذين ألقوا شعراً شُبّاناً وشابّات جعلوا الجمهور مشدوداً إليهم بتفاعل مدهش، ورغم طول المدة التي استغرقها المهرجان لم يشعر الجمهور بالملل، وظل يطلب الإعادة. شعراء المهرجان لم يكونوا يخاطبون الأكفَّ التي كانت تصرّ على التصفيق، وإنما خاطبوا القلوب، والوجدان، ونقلوا المستمعين إلى ما هو أبعد من السياسة. لقد كانت قصائدهم تحكي همومنا وتدعم المقاومة، وتصر على الخروج من الجاهلية التي تكاد تحيلنا "قبيلةً أكلتْ قبيلة"، كانت قصائد جميع الشعراء تعلن بصخب الشباب الفاعل والمؤثر أنْ " لا تَبَدِّياً بعد هجرة"، لا عودة إلى البادية بمعناها المناقض للهجرة، الهجرة التي تنقل الإنسان إلى المعرفة والتقدم. وكانت القصائد تحكي عواطف مرحلة الشباب، وهذا حق لا مفرّ من الإقرار به، وكم كنا نتمنى لو دامت فينا هذه المرحلة "فأخبرَها بما صنع المشيب". واتفقنا، "عمر شبلي، والدكتور علي زيتون، على إنشاء صيغة دائمة لهؤلاء الشعراء، ولا بد من إنجازها. إنهم شعراء واعدون، وتكاملنا معهم سيجعل تجاربهم أنضج وأعلى.

4) بعلبك حاضرة تاريخية مزدحمة بالمعارف الإنسانية عبر تجربتها الحضارية المتمادية في مصادر حضارتها، إنها بمقدار ما تمثل حضارة عربية إسلامية تمثل حضارة إنسانية أبعد من جغرافية الوطن العربي، ونحن نأمل من بلديتها أن تعمل على أن تكون بعلبك مقراً للفكر وعاصمة للثقافة، ومعاً نعمل ونتعاون من أجل جعلها عاصمة للثقافة خارج السياسة والتقوقع. معاً يجب أن نجعل الثقافة العربية الإنسانية، والتي كان الإسلام أسمى إنجازاتها وتجلياتها، أُمّاً لنا وأباً. يجب أن لا نيأس من انتصارنا على الظلام بنور المعرفة والعقل، ففي الصحراء يجب أن نرى ماءً في النهاية، وما أروع ما قاله علي بن أبي طالب: "من وثق بماءٍ لم يظمأ"

إننا حين نقول بعلبك، فإننا نعني إنسانيةً متكاملة الرؤى والأبعاد تمتد من تراث قلعتها الخالدة إلى الإمام الأوزاعي إلى علمائها الأفذاذ، إلى مكتبة "مرتضى"، إلى الشاعر خليل مطران شاعر القطرين، إلى الفنان رفيق شرف، إلى فرقة "كركلا" التي ملأت الوطن العربي حيوية وفناً جعل لبنان في كل بيت وفي كل قلب. هذه هي بعلبك تنتمي إلى ما هو أسمى باستمرار.

واليوم نلتقي في مدينة الشمس لنرى الطريق أوضح، ولنسمعَ شعراً قال فيه الرسول العربي: "إن من الشعر لَحكمة". الشعر الذي عناه الرسول هو الشعر الذي يغذي الروح، وينمِّي القيم الإنسانية الخالدة، لا ذلك الشعر الذي كان يثير العصبيات، والذي كان وسيلة للارتزاق. نعني الشعر الذي جعل الرسول يلقي بردته على كعب بن زهير إعجاباً بشعره وقبولاً له، الشعر الذي قال فيه عمربن الخطاب: "أشعر الشعراء قائل من ومن"، وكان يقصد حكم زهير بن أبي سلمى التي في معلقته. نحن اليوم مع الشعر الملتزم بقضايا الأمة والإنسان.

*

1) مقدمة الاحتفال باسلة زعيتر

وجئنا نشتم الرحيق في روض زينتموه بوجودكم، فنحن فاليوم نقيم عرس الكلمة، متجاوزين عقبات شتى، كادت تودي بحراكنا الثقافي.نحن أبناء الوطن الواحد، نجتمع على مائدة الفكر، نرتشف من معينه مؤونة للروح، ويغذيها شباب خلفوا الفراغ وانطلقوا.

من مختلف المناطق اللبنانية، لبينا نداء المعرفة، لتسمو المشاعر،ويعلو الصوت، هوذا صانع المجد وحياة الأمم، هو الشعر.أهلا بكم في رحلة القلم، في مهرجان الشعراء الشباب الأول. والآن مع النشيد الوطني اللبناني، نرفع رؤوسا لا تعرف انكسارا.

*

تقديم رئيس البلدية د. حمد حسن

رجل حارب الجهل، وأبحر في رحاب العلم يغمس عقلا. تبنى القيام بحركة ثقافية ملفتة، إذ دعم مشاريع متباينة، ليمنح الثقافة من شذا رؤياه.

سبك الوجود بتقنية الوله، فأطلق حملة الرفض لواقع عقيم، وبرعم العطاء في نفوس أرهقتها الظروف، وهو اليوم يحتضن خطوتنا الأولى في هذا المهرجان.

*

ثم ألقى رئيس البلدية الدكتور حمد حسن كلمة باسم بعلبك ومدينتها، وأشار إلى اهتمام بلدية بعلبك بالعمل الثقافي والأدبي، وعدّد كثيراً من اللقاءات والندوات التي أشرفت عليها اللجنة الثقافية في البلدية. ووعد بإتمام هذا العمل واستمراره مستقبلاً لأن هذا هو أول ما يليق بمدينة الشمس والمعرفة والتاريخ والعيش المشترك والوحدة الوطنية التي أعطت صلابة لهذه المدينة مشتقة من قلعتها الخالدة أعظم الشواهد التاريخية على إنسانية الحضارة وعدم قبولها بالانغلاق.

*

ووعدنا الدكتور حمد حسن بإنجاز المهرجان الذي سيقام في المدينة لشاعرها خليل مطران، وكنا قد كلفنا الدكتورة فاطمة القرصيفي بالتعاون مع البلدية لإنجاح هذا المشروع والإشراف عليه.

سمية طليس تقدم د علي مهدي زيتون

تعرفه من صوت الآيات يعبر بين يديه،من أصل وصاياه التي يأتلق فيها العمر وديعا، وأنت قاب سجود أو أرقى أمام المسكون بالكلمات إلى ما وراء الإيمان، إلى ما وراء قصده المعقود بالفكر الموقر حتى آخر الريحان، هو أمين كل نبرة فينا، يهندسها بهوى ليعلن سرها، حين نصاب بداء الواهين إلى الحرف، إلى نشوة التدوين، هو "رئيس الملتقة الثقافي الجامعي الدكتور علي زيتون" فليتفصل.

د. علي مهدي زيتون:

تشهد الساحة الأدبيّة الراهنة تنافسا بين القصيدة والرواية. أيّتهما المتعالية على الأخرى؟ فهل يتكفّل الزمن بإعلاء شأن نوعٍ أدبيّ على حساب نوعٍ أدبيّ آخر؟

ما كان لهذا السؤال أن يُثار لولا ارتفاعُ بعض الأصوات بإعلان المرحلةِ مرحلةَ الرواية. وهم قد رأوْا هذا الرأي، بناء على فهمٍ غير دقيق للأدبيّة. والحقيقة أنّ القصيدةً،مثلها مثلُ الرواية، قائمة على التوازي والتوازن بين سلطتيْ العقل والانفعال. والاختلاف بين النوعين هو من حيّز المادة المقروءة من جهة، وحيّز اللغة القارئة من جهة أخرى. والفيصل في تعالي نوعٍ أدبيّ على آخر عائد إلى حاجة المرحلة الثقافيّة، وإلى الدور الوظيفيّ الذي يؤدّيه هذا النوع أو ذاك .

القصيدة كالرواية قراءة لجانبٍ من جوانب الوجود، العالمِ المرجعيّ، وإن كان الجانب الذي تتولّاه القصيدة غيرَ ذلك الذي تتولّاه الرواية. والاختلاف بين المادّتين يستتبع اختلافا في اللغة التي تقرأ بها كلٌّ منهما الجانب الذي تتولّاه بالقراءة. وقراءة الشاعر أيّ جانبٍ مرجعيّ: المرأة، الحدث، اللقاء، الظلم، العدل، إنّما تتمّ بوساطة رؤية الشاعر. وإذا قامت أيّةُ رؤية على رباعيّ الثقافة والقناعة والهمّ والاهتمام، وإذا كان أيّ جانب من جوانب الوجود غيرَ أُحاديّ البعد، تتعدّد أبعاده إلى درجة غيرِ متناهية، فإنّ ما تمسك به رؤية شاعرٍ ما متمحورة حول ثقافتهمن عمقٍ، لا تستطيع أيّة رؤية أخرى أن تمسك به. فهو خصوصيّة رؤيويّة. والامساك بهذا العمق لا يكون إلّا باللغة، اللغةِ الشعريّة التي هي الأخرى خصوصيّةٌ، فرادة تمثّل رأسَ مال الشاعر.

والذي يلفتنا في ما سنسمعه من شعر هذه الثلة من الشعراء الشبّان هو هذه الفرادة، وتلك الخصوصيّة ؛ ولذلك فلتعرفوا أيّها الأبناء الذين ستتحملون مسؤوليّة الشعر في مستقبل الأيّام، أنّ الطريق شائك وصعب. وأنتم لن تصلوا إلى المقام المرموق في دنيا الشعرية إذا لم تتعهّدوا مواهبكم بالعناية والرعاية. والمطلوب منكم ببساطة هو امتلاك ثقافة العصر امتلاك المقتدر الذي يستطيع أن يطرح على هذه الثقافة من الأسئلة ما يحرجها. فاعلموا أنّ مستقبلكم الشعري قائم داخل دائرة الحرج ذاك .

ثم قدم الشاعر كميل حمادة الشاعر العروبي عمر شبلي مشيداً بتجربته الشعرية والنضالية في هذا الزمن المكسور، وأشار إلى أن الشاعر قد توكأ على جرحه للوصول إلى فجر الأمة ولايزال.

كلمة المنافذ الثقافية: عمر شبلي

إذا كان لا بد من الكلام على مجلة المنافذ الثقافية، فذلك لأن الثقافة في غاياتها هي بمنزلة النبوة، والثقافة هي أول كلمة من فم الله لامست "غار حراء": "إقرأ باسم ربك الذي خلق". لقد أخرجت الثقافة الإنسان من الظلمات إلى النور. وتزداد ضرورة الناس للثقافة أكثر كلما ازدادت ضراوة الجهل، واليوم يعيش الإنسان العربي في مرحلة احتلال الفكر بالمال، في مرحلة الثقافة المشوهة التي تقوم على الطائفية والمذهبية ومنظري الفئة الناجية. إذن، كان لابد من الخروج من الجاهلية، إذ "لا تَبَدِّياً بعد هجرة"، ولا بدَّ من المنافذ الثقافية لنطلّ على أنفسنا ونغسلها من أدران الجهل والعصبيات والجاهليات. كنا بحاجة للمادة لإنجاز مشروعنا، وقلنا لا بد من مواجهة الحاجة بالترفّع، ومددنا أيدينا إلى جيوب المثقفين في هذه المجموعة التي لا تنتمي إلا للضوء والرغبة في اقتحام مملكة العالم بالظلمات، وقررنا صنع معجزة الاستقلال في زمن احتلال الفكر بالمال، وبدأت تنبت أقلام جريئة في انتمائها لثقافة الإنسان الخارج من نفايات السياسة الرخيصة، عانينا كثيراً ولكننا استطعنا الاستمرار. وحاربنا العنف الدموي المتستر بالأقنعة الدينية، وكنا نحن نتكاثر ومشينا على الطريق المؤدي إلى طيبة بلا أوديب وبلا آلهة ظالمة، وبلا أقنعة مصنوعة ومنسوجة في معامل العمّ سام، ونفضنا عنّا البقع السوداء من تاريخنا، وقلنا ما جدوى التاريخ إذا خسرنا الجغرافية، وكان تحوّل الواقع إلى غابة متوحشة يمنعنا بوعينا أن نتحول إلى حيوانات. وانتمينا إلى فعل ثقافي يتحدر من غمامٍ واحد، وأقمنا الفكر مقام الأخ والوالدٍ وصرنا نكتب بأعصاب تحمل وجع فلسطين والأمة من محيطها إلى خليجها وترسّخ إيماننا بعروبةٍ إنسانيّةٍ نقيّة، لا مكر فيها ولا عُقد وانتمينا للإسلام يلغي المسافة بين الإنسان والإنسان لندرك أن الإنسان أوسع مما يظنون، وآمنا بقوله تعالى "إنا كنّا قبله مسلمين ". إن الإسلام الذي يصنّف الناس إلى فئةٍ ناجيةٍ وحدها تنال نعيمه لم يكن في حقائب وعينا، وفهمنا عمق دلالة الآية "الحمد لله رب العالمين" وليس ربّ المسلمين وحدهم، وأدركنا أن عنف الخطابات السياسية ناتج عن عدم اتزان، وربما عن انحدار إلى مستنقعات الجاهليات الجهلاء. نحن ندرك أن بروميثيوث لن يصل إلى الجلجلة ما دام على الطريق آلهة كاذبة. كنا نؤمن أن النار ستصل للفقراء ليطهوا طعامهم ويقتلوا برد شتائهم، وسيندحر "زوس" عن الأولمب أمام عناء بروميثيوث ولمعان جراح منكبيه.

نعم كانت مجلة المنافذ الثقافية بداية الطريق إلى الحقّ والخير والجمال. وها نحن أمام أقلام شابة حوّلت إيمانها إلى ممارسة واقعيّة، في شعرٍ يلمع فيه الشعر المنتمي إلى لبنان الحامل لواء الوحدة

والأخوّة ولواء فلسطين التي تُذبح لتصبح غذاءً على موائد حكامنا وسياسيّينا الذين جعلونا دائماً نسمع قرقعةً ولا نرى طحناً

*

مع ابنة الجنوب
الشاعرة أسيل سقلاوي

رؤياكَ أم نفحٌ من الفردوسِ
شفةٌ تُعيرُ حياءها للكأسِ

روحي التي ذابتْ
لتُخفيَ نزفَها
عنْ ناظريكَ.. تمثَّلتْ بالهمسِ ...

لغةٌ من الياقوت..
نارُ صبابةٍ
كشفتْ عباءتها لوجهِ الشمسِ

*

قصيدة: حَرفٌ ترنَّحَ في دمي

لُغَتي
وَنارُ العاشِقينَ
سَواءُ

هَمَّتْ لِتَحْتَضِنَ الحُروفَ
سَماءُ
دَمعي سَجينُ الغَيمِ
يَعصِرُ خَمْرَهُ
شَبَّتْ عَليهِ مِنَ الرؤى أشياءُ
ما كنتُ أُبصِرُ
غَيرَ جُرحِيَ في المدى

لَكَأَنَّهُ للتائِهينَ
ضياءُ
ما قلتُ للتُّفاحِ (هَيْتَ)
تَلَهُّفاً
بَلْ بُعثِرَتْ في خاطِري
الأهواءُ !!

وَلَكَمْ سَعَتْ بِغَوايَتي
نارُ الحَشا
عَصَفَتْ بِدَمعي
واسْتُبيحَ الماءُ
فَنَهَضْتُ أرتَقِبُ ارتِعاشَةَ
أضْلُعي
وَأسيرُ نَحوَ الغَيمِ
حَيثُ تَشاءُ
عاقَرْتُ ضَوْءَ الحَرفِ
بَينَ جَوارحي
فانْسابَ مِنْ رَحِمِ
القَصيدِ.. بَهاءُ
سُرعانَ ما اشتَعَلَ الزَمانُ
بِلَهفَتي
آلَتْ لِتُبصِرَ ضِحْكَتي
السَّمراءُ
أنا طِفلَةٌ ..حَرفي يُداعِبُ
كَوكَباً
وَتجولُ خلفَ طفولَتي حَوَّاءُ

*

قصيدة : أنا لا أريدك شاعراً

أنا لا أريدُكَ شاعراً بل عاشقاً

عافَ النساءَ ليبلُغَ الأسبابا
كل الرجالِ .. تركتهم بقصائدي
وغدوتَ وحدكَ للفؤاد كتابا
إقرأ..
قرأتكَ في عيونِ الشوق
في عطش الدخان
لكي يصيرَ سحابا
إقرأ..
قرأتكَ طفلةً حين اشتهتْ
قبل السؤال عن السؤال جوابا

أنت الوجودُ
فما الغيابُ ؟ و ما النوى ؟
أنا ما عرفتُ مع الوجود غيابا !

النار .. موعدُ عاشِقَيْن تعبّدا
حول الحنين
تلهفاً و عذابا
كم لذَّ طعم الموت
في ذاك العذاب
وكم
وكم صار الحنين عتابا !!
أنا ما أردتك شاعراً
بل عاشقاً
أنا ما عشقتكَ كيْ تكونَ سرابا ..

*

بيتٌ لعشّاق الحياة .. بيوتُ
ماذا أقولُ و في الكلامِ سكوتُ
الوقتُ قبضةُ عاشقٍ فاتَ القطارَ

ولا أظنُّ أنِ القطارُ يفوتُ

إنْ كانَ بعضُ الحب

يحيي موتنا

أنا كمْ سأحيا حينما سأموتُ ؟!

*

الشاعرة رباب الموسوي

الشعر طفل يناغي الوجود فيزهر المدى، ويعشب الكلام، يعصر الوجد حنينا. ويصوغ فوضى المشاعر سطوراً من بريق. هو ياسمينة الطهر تصوغ نبلا، فتهزم قراصنة الحقيقة، وتنقذ الأدب من توه الذاكرة، تعبر الرحيل، وترسو على شاطئ الوعي والإدراك. الشعر سمفونية القلب تعزف إيقاعاته،فتجدد خلايا الحياة،وتؤرق الندى كي يستحيل نهرا من الدف

قصيدة حرفي

حرفي بخابيـــة الزمـــان تعتق
والشعر بوحٌ ... للجمال تشوقا

نثر القـــوافي في مدائن أســـطري
بالعطر فاح على القلوب وأغدقا

حرفي بمشكاة الهيـــام أضـــاءه
زيت المحابر ضاحكاً قد أشرقا

سيلٌ كما الطوفان في بحـــر الهوى
وشراع نـــوحٍ يســـتويه تعشـقا

حرفي صلاة الروح في نزف الثرى
دمع اللآلئ في المحار ترقرقا

شـــلال نورٍ من قوافي سكرتي
خمرٌ بقافيـــة الجـــمال تدفـــقا

*

قصيدة: لي أمّي

طفلاً حبوت بحضنها كي أرتمي
في روضها، غنى الربيع كما فمي

شمسي أضاءت روحها العطشى وقد
نهلت عيوني من حنان المبسم

يا أنت يا لحن الصباح ونوره
يا أنت آي في الكتاب المحكمِ

كم مرة أهدابك السمراء لمـ
ـلمت الدموع بدربي المتلعثم

ولكم هزت المهد ليلاً والسما
نسجت لحافي من ضياء الأنجم

ولكم غزلت حرير عمرك كنزةً
البستنيها في الصقيع المضرمِ

وأصابع التحنان مشطاً ناعماً
تسري بشعري كالربيع الأنعمِ

وسمعت يا اماه نبضي دونما
طلب اجبت فما استللت تكلمي

ووسادتي زنـد طـريٌّ هانئ
اغفو عليه وأنت لا لم تسأمي

ويضيق بي كوني الفسيح وجنتي
حضنٌ ألوذ بخفقه المترنمِ

أمشي ويصحبني الدعاء كأنما
سورُ الاله يحوط بي بترحّمِ

وإذا تعثرت المسـير وجدتنـي
عكازتـي يدهـا فلم اتألـمِ

ولكم وكم، هل لي لأحصي فضلها؟!
وهي التي سكنت بقلبي المغرم

امي ! فديتك خفق روحي، والهوى
وغرست حبك يا حبيبةُ في دمي.

*

الشاعر علي الرفاعي

قصيدة وترٌ لأغنية البداية

للأمّ نبضُ الغيمِ، ملحُ قصيدتي
وتكثُّف الأرواح في شفتيَّا

للأمّ لا لغةٌ فتدركُ ما أقولُ
ولا قصائدُ تستظلّ يديَّا

للأمّ كُنْهُ الوحيِ، يطرقُ أضلعي
حتّى أصادفَ في الكتاب نبيَّا

للأمّ فعلُ الـ "كُنْ" قُبيلَ تكوّني
وبُعيد تسكنني الحُروف رَويَّا

للأمّ ما للأمّ، ظلّ غمامة
سيدوم ما دام الوجود، وفيّـا

وترٌ لجوع الصّامتين، أخاله
خبزاً سماويَّ القصيد، شجيَّا

دَع عنك دربك، فالنّهايةُ دونَها
وبها ستبلُغكَ السّماء وصيّـا

دَع عنك كلَّك، واستكِن في سرِّها
واغسـل بماءِ العينِ فاك، نجيَّا

سترى قراطيسَ السّماءِ تزيَّنت
فيها النُّجوم سُرادِقاً أبديّـا

سترى،وقدكُشفالحجابُعنالمدى
كيف استقلّ الماءُ فيكَ، وفيَّا

يومَ استفاق من التهجُّد آدم
ليعي الحديقةَ مَرقَداً لُجِّيّـا

لا حضنُ أمٍّ فيه، لا تعويذةٌ
للخوف تُتْلى كَي ينام مَلِيّـا

إذّاك أدركه المُدام مُسائلاً
حتّام تبقى في السّما منفيّـا

أنظر لفوقك، ثَمَّ أرضٌ فالتمس
من ربّك العلويّ عذرك، هيّـا

فالأم طهر الرّيح تطوي حاجز
الإسـراء من منفاك نحوك طيّـا

والأرض ذي رحم البداية كلّما
ناديت أمّي جاوبتك بنيّـا

وأنظر لحواء البلادَ، بلادُنا
لا تبكِها، كن حتمَك المقضيَّا

حواؤك العذراء هزت مهدنا
فاسّاقط الكلأ المقدّسـ حيّـا

أمّ الشهيد، يقينُها أن صُبحُها
ينأى ليسمو فادياً مفديّـاً

فاصعد عزيزاً نحو أقدام التي
من تحتها الفردوسـ يطلب ريّـا

لا خير في أنهار خمرك دونَها	إذ لن تساوي في السّقاية شيّـا
أمّـــاه مكرمـــة الإلـــه بدونـها	سأضيع خارطة الدّروب إليّـا
أحتاج كفّك كي أضمّد أحرفي	أحتاج طهرك كي أكون عليّـا

*

الشاعر علي ضاهر جعفر

تقديم باسلة زعيتر: لن تخنق الصلاة في زحمة الحصار.. ولن تشردنا الأنواء.. لهاث الأمس يجرف أمسا، ونرصف قصائد ولهى في سطور البقاء.. جذفنا في بحر الشوق، فتأرجحنا ما بين عشق وعشق، عشق القصيدة وعشق الحياة، فكانت القصيدة حياة وصلاة..

قصيدة مذهب الغاوين

روى شيخٌ من شيوخ اليونان "والشعراء يتّبعهم الغاوون لكي يهتدوا".

لكلٍ دينه في العشق	ولا يُدرى الذي أعني
ما في القولِ	أنا الضّلّيلُ
من إثمٍ	والسكرانُ
ولا وهنِ	والهيمانُ
وديني قد برى جسدي	والولهانُ
وأضناني	قد كُفّرتُ
وحيّرني	في سرّي
انا من "مذهب الشعراءِ"	وفي علني
هم غاوون فاتبعني	و"عابسُ" شيخُ ملّتنا
وهبني	و"بهلولُ"
من سلاف الشعرِ	وقد تحكي لنا
بعض الرشفِ	جنٌّ
من دنٍّ	فلا تُدرى الأقاويلُ
لكي أصحو	فلا صفحاً عن الزلّاتِ
ولا أصحو	طابَ القالُ والقيلُ

*

الكافر
يتضوّر رؤيا
تلقاه
أسئلةً
تنزف كفّاه
يفترش سماءً من أرقٍ
جوّاباً حلمهُ
ومناه
يتوكّأ لغةً من مكرٍ
يزرعُ بين حنايا الدربِ
آماقاً..تهذي..أو تنبي
إما تمرر تحت جناح القلبِ
تراه
أو في أرضٍ نائيةٍ
كفّنها النسيانُ
وصيّرها..أغنيةً للريح
تراه
ذاك "خليلُ الكافرُ"
ذاك "خليلُ"
الناثرُ
أوردةً
في الكأسِ
الثكلى
إمّا هاجر
ذاتَ جنونٍ
لم أبصِر من رتّل سرّه
إلّا الله

*

الشاعر علي وهبي دهيني
قصيدة مدّي غصون الشوق

كفَّـاكِ سُنبلـــةٌ ... وصـــدريَ بيـــدرُ
والقمحُ يهمسُ للهوى ... ويُثرثرُ
وألـوِّنُ الفجـرَ الشَّفيفَ ... قصـائـداً
وأُلَمـــلِـــمُ الشَّمـــسَ الَّتي ... تتبعثــرُ
في الحقلِ ذاكرةُ الحكايا ترتدي
ظـــلَّ المكـانِ، وزهــرةٌ ... تتذكَّــرُ
فُتِحتْ نوافذُ أضلُعي ... صوبَ المدى
من أيِّ ضِلـــعٍ ... في مـداها أُبصرُ
وأتيتُ من تعبِ الأصيلِ ... حكايةً
كالضَّـوءِ ... يسترقُ الحنينَ .. ويُكسَـرُ

لــو جئـتُ طيفـاً ... كي أراكِ بـلا أنَـا

راحَتْ وسائـدُ أدمُعـي ... بــكِ تُزهـرُ

وشربتُ من عطشِ النُّعاسِ ... كأنّني

هَمــسُ العناقيــدِ .... الَّتي تتخـمــَّـرُ

مُدِّي غصونَ الشوقِ ... خمرةَ لهفتي

فأخافُ أنْ أسهو ... وصوتِيَ يَسكرُ

فلربَّ ليلٍ .... قــدْ ينامُ بغفوتي

والحلمُ فــوقَ محــاجري .... يتعثرُ

عيناكِ أسرارُ السُّؤالِ ... وسرُّها

كالصّبحِ في وجعِ المرايا ... يحفرُ

قَلــقٌ... وتنبجسُ الرّؤى ... من دمعتي

وكأنَّـما في الدَّمعِ ... يسكنُ عبقرُ نشوة الوتر

تدافـعَ البـــدرُ ... شــلالًا مـن الصـــورِ

في رحلةِ الضوءِ ... بين الدمعِ والنظرِ

مُدّي سُلافةَ أنفاسٍ ... بها اختمرتْ

فيّ الظنونُ ... وجــنَّ الليلُ بالسهرِ

فأُمْسِكُ الظــلَّ ... في شريانِ ذاكرتي

عزفاً يُحاكي الرؤى ... في نشوةِ الوترِ

ملحُ البكاءِ كما النسيانُ ...يمضغُني

فيسقطُ الدمعُ وجداً ... من صدى البصرِ

آتٍ أنا ... وجرارُ الوقتِ ... تكتبني

كأنني مُنـزَلٌ ... فـي دهشةِ السُّـورِ

آت ٍأنا ... لم أجدْ قلباً ... لينبضَ لي

والنزفُ يعصفُ فوقَ الجرحِ .... فاصطبري

ألقي زوارقَ عينيكِ ... التي حلُمَت

أن أبلُـغَ اللهَ .... لكـنْ دونمـا سفـرِ

*

الشاعر علي قبوط

تقديم باسلة زعيتر: سقطت أقنعة الزيف، وحل فصل البوح في مسرحية الزمن، أقلام نزفت نجيعا زينت به صحائف الأيام، لحظات جوعى ترتقب الأزل المنصهر في لون السكينة، كف الليل فتات هزيمة تبعثرت عند انتكاسات الرذيلة. وعلت هتافات الشمس في مدينة حيرها احمرار جبينها، هي مدينة الشمس تفتح ذراعيها لمواهب حبت على درب الضحى، وأيقنت أن الربيع يختصر كل الفصول، وأن العطر حي لا يموت

قصيدة تدويناتٌ لشبه عزلة

سأقول إنّيَ متعبٌ... مرَّتْ على ظلّي الشموسُ،أضأنَ فاحتجبَ السّوادُ
ونسين ـ إذْغادرْنَني ـ أقراطهنّ معرّقاتٍ... تلكَ ماتركَ الودادُ
وأقول إنَّ غمامةً حبلى قدِ انتبذَتْ مكاناً في دمي،والخوفُ زادُ
حبلى ـ وأحسبُها ـ متى اتكأت إلى صخرٍ على كتفيَّ... أقلقَها الجمادُ
أشتمُّ فيها ملحَ هذاالبحرِ... أزرقَهُ... مخاضَ شتائِها... لحناً يعادُ
تشتاقُ أشرعةَ المعاني وهْيَ ترفعُ... إنْ تقمّصَ أغنياتي السّندبادُ
وأحثُّها: "هزّي إليكِ بهامَتي.. يسقطْ عنِ العُشُبِ النَّدى.. يُذرَ الرّمادُ..
"وتشدّني: "دعْ للمناراتِ الوحيدةِ أنْ تدلّ التائهينَ... لعلَّ عادوا..."
سأقول أنْ قدْ راودتْني بغتةً عنْ توتِها البريِّ... إذْ بانتْ سعادُ ...
أنّي نسيتُ يديَّ لحظَ عناقِها عنباً تدلّى... لم يحنْ بعدُ الحصادُ
ناديتُ: "يا ألْفَ الليالي، ما تبقّى غيرُ ليلٍ ثمَّ تقتلُ شهرزادُ
"جاءَالصّدى: "يا ايُّها المنسيُّ في الغرفاتِ أينَكَ.. ليلُ ليلاكَ السهادُ.."
فكّرتُ: "هل تأتي القبيلةُ باكراً، تدلي الدّلاءَ... فليسَ ينتظرُ المزادُ...
أمْ أنَّ أفعى الجبّ تلدَغُني... فلا فرحٌ يهزُّ الآخرينَ ولا حدادُ..."
سأقولُ ـ أختمُ ما أقولُ ـ بأنَّ زنبقةً تطاولَ عنقُها... لترى البلادُ
وبأنَّ نافذةً تشرّعُ نفسَها للريحِ، تأملُ أنْ ستتبعُها جيادُ
وبأنَّ أجراسَ القصيدةِ سوفَ تقرعُ مخلصاتٍ... كلّما صلِبَ المدادُ
لا بدَّ من نقشٍ على صدرِ الحجارةِ كي ترتِّلَ آيَةَ النهرِ الوهادُ

*

الشاعرة سمية طليس

قليل من الشعر
وما تيسر من عامين وجيل
يكفيك كي يتناسل فيك الفجر
وأزمنة الأحياء
فتكرر في المحراب صلاح الذات
وصلاة المنعطفين عن نسب الأفياء
إذ يعروها صياح الموت
كرر ما شئت من أسف قبل سواك
كرر أن الصمت إله يحضنك من أسفل دمعك
فيثير لأجلك نبرة وعد
فيها السحر بماء الغيب
فيها المحمول على وتر
ينشد أن الغربة حظ
قد تثنيك بحكم الشيب
قليل من الشعر
يكفيك كي يرسم
فيك العمر خواتيم التكوين

❋

الشاعر كميل حمادة

نحرر المنبر لأهله المتكئين على ما ينسدل من ألق الحرف، من الهرمل ذات المدى، نبقى مع الشاعر "كميل حمادة".

قصيدة في بعلبك

في بعلبك تنادم الشُّعراءُ
وتفرَّقوا في تيههم فأضاؤوا
كلٌّ يضيء سراجه من زيته

فيُشِعُّ من زيت القصيد غناءُ

وأنا هنا من لثغة الصّفصاف جئ

تُ أُعيدُ ما تاهتْ بهِ الأسماء

وحملتُ في كفّي من العاصي غوًى

فتحمَّمت في بعلبكَّ نساءُ

تلك السّماء تغُضُّ عين غرامها

ما بالها هل شفَّها الإغواء

فَغَدتْ تُقطِّرُ شهوةً من غيمِها

والأرضُ من فرط الهيام إناءُ

*

قصيدة يبكي الرصيفُ

(إلى طفل عراقيٍّ يلتحف السّماء ويفترشُ الرصيف..)

مُتلحِّفاً عَطَشَ السّماء رداء

وعلى الرّصيف أُعاقِر الأنواء

لا شيء في كفّي سوى وقع الخُطى

لا شيءَ فيَّ لأقطِفَ الأشياءَ

لا عَينَ آوي في الشتاء بظلّها

أرأيتُمْ طفلاً يموت شتاء

يغفو ولا يغفو لفرط عذابه

وينامُ لا حُلماً أتُرى إعياءَ

قد عافَهُ حتّى المنامُ فلم يَجِد

لِعيونهِ سعياً ولا إسراء

أتُرى تَراهُ من السّماء عيونه

أم عينُه باتتْ تَفيضُ سماء

أتُرى يَئِنُّ على الرَّصيف مواجداً

أم أنّه يبكي الرَّصيفُ حياء

يا قلبيَ المُلقى على مطر النَّوى

قلبيْ على قلبي يموتُ بُكاء
نَمْ يا صغيرُ لعلَّ كفاً في الشِّتا
تأتي فيشْتَعِلَ الشِّتاءُ غناء
للشِّعر

قال لي صاحبي:
ما هو الشِّعرُ؟
هل إنَّه الوزنُ والبحرُ والقافيه؟
أم إنَّه الصورةُ المُنتقاةُ من الغيبِ والغيمةِ الصافيه؟
فحار الجواب بقلبي
وقلَّبتُ كُتْبي
فكيف سيفهم صّحْبي الّذي لا يرى الشِّعر إلا
كلاماً يضيعُ إذا ما يجيء المساءْ
فقلتُ لهُ:
هو الشِّعرُ يا صاحبي:
طريقتُنا في الحياة
طريقتُنا في الوجودْ
واحتيالٌ ذكيٌّ
على العُمرِ
والوقتِ
والموتِ
والحارس المُستَعِدِّ على البندقيَّة عند الحدودْ
قال لي:
قد فهِمْتُكَ يا صاحبي
ثم قامْ
مضى في الطّريقْ
وخَلَّفني في دُخانِ المقاهي
كزنبقةٍ في الحريقْ

قصيدة

فصلان من متن البراعه
وصبغة الود المقفى في
امتدادات المدينة حين تسكنها الغلال...!
هي لغتي...
فجر يعتق صدر الله وحده
هي وجهك المنقول عن شق القصيده...
وأول الأوطان مذ تروى الأنامل
أو حكاياك الغريبه...
هي خمرة الداء المجوهر في انسيابات الحقول..
إذ يرادف وحيها الشعار في نيسانهم...
بين العناق،وآية الرحم المؤجل
يوم تزدلف الغصول...

*

الطبيب الشاعر محمد موسى

نبقى مع من أفرد للطب عشقا، وللشعرألف خاطرة ووردة، مع الطبيب الشاعر "محمد موسى".

قصيدة "لولا السراب لما صمدنا"

لا نفْهَمُ الاشياءَ إلا حينَ يعلُونا الترابْ

قُل هكذا قالَ المُسَافرُ حينَ شدَّ حقائِبَ المنفى...
و أومأَ باسمًا للسائِقِ الغجريِّ و اعتزمَ الذهابْ...
ثمَّ احتمى بسحابةٍ وأتى وأنشدَ واصفًا شيئًا خفيًّا...
هكذا اقتربَ الخيالُ مِنَ الحقيقةِ...
فانتشى اللا شيءُ في عجبٍ و غنَّى أنَّهُ الآتي...
و آزرَهُ الضبابْ!
قل ثمَّ تابَعَ: يا صديقي،

ربَّما كانَ المرادُ مِنَ الحياةِ بأنْ نعيشَ كغيرِنا...
لكنَّنا لم نستطِعْ ان نُقنعَ ال"ايغو"بداخِلِنا...
فابتدأنا الحربَ "سهوًا" واستفقنا في ضياعٍ...
في خطانا و افترقنا في الخرابْ...
قل هكذا:
بتنا نقاتلُ بعضَنا
و نحطِّمُ الاشياءَ فوقَ رؤوسِنَا...
ظَنًّا بأنَهُ فوقَ كوكَبِنا إلــهٌ يستلذُّ القتلَ عمدًا في سبيلِ الجنةِ الاولى
كما قالَ السراب..
يبكي السراب يقول لي...
يبدو علينا أنّ في كلِّ الحروبِ قضيةً مخفيةً عرضيةً..
تقضي بأن يقضي الضعيفُ على الضعيفِ لكيْ يعيشَ قويُّها
و يمازحَ الشرَّ الذي فينا فنهنأَ ثم يأخذنا العتابْ!!
وكأننا لم نستمِعْ قولَ النبيِّ "تأنسنوا"
عُهرًا... نصوغُ لنفسِنَا الأسبابَ كيما...
نستطيعَ بجهلِنا أن لا نعيشَ كغيرِنا في عالمِ الأغرابْ...
قل رُبَّما كانَ السلامُ كقولِ نيتشِهْ في البَشَر:
عشقوا السلامَ لكي يكونَ مجددًا لحروبِهِم...
ولكي يكونوا قائمينَ على الحجرْ...
أكذوبةٌ كبرى هوانا يا سماءُ تريثي
ولتسمعي منا الجوابْ!!

لو أننا حقاً أردْنا العيشَ في أوطانِنَا
لم نسترقْ صوتَ الغرابْ!
لو أنَّنا حقا يؤرقنا الغيابُ اذا ابتعدْنا ما اكتفينا بالعتابْ!
لو أنَّ حَرْباً لم تكنْ عبثيةً...
فَلَمَا اجتمعنا مرةً أخرى على أجسادِ قتلانا
و لوّنا بضحكتِنا عناقيدَ الترابْ...

لو أنَّنا أبناءُ هذي الأرضِ حقًّا
لاقتحمْنا كل أسوارِ الغيابْ!!
لو أننا بشرًا خُلِقْنا لاكتفينا بالحياة حياة بدر...
نصفُهُ الأنوارُ ضوءًا و الجمالُ معينُه...
والنصفُ ليلٌ مشرقٌ في فهمِ فلسفةِ السرابْ!!
"لولا السراب لما صمدنا"
قالها القديس يوماً فاستفيقي أمتي!!
إن كنتَ لسْتَ اليومَ حرًا...
فاستقِلْ من كونِكَ الإنسانَ واذهَبْ...
والتمسْ في العيشِ هرًّا أو جمادًا او غرابْ!!
لنْ نفهَمَ الأشياءَ إلا...
حين يعلونا التراب!!

قصيدة

إقرأ صحائف شعرك المنثور بالرجع المثنى
بآيات النبوءة والقيامه
واكشف حضور العابرين بلا انتساب
من شرقت فيهم أنامل طفلة ستظل تبتاع الكراريس الصغيرة من حدود التيه...
من وجع الضباب...
هي طفلتي لغتي التي قد خانها
الرب الذي مد الهوى كفا على عطش الشتاءات ـ الصحارى
فاستكان...

*

الشاعر مصطفى صلح

قصيدة حنظلة

مصطفى صلح
وضعوك تحت المقصلة...
وبنوا لذكرك

في شوارعنا ملايين الكنائس و الجوامع
والتماثيل التي تعطيك أعلى منزلة
وبكوا وناحوا
ثم قالوا...
كيف أعدم حنظلة؟...
أدخل جوامعنا و فكّر....
سوف تبصر مقصلة
أدخل كنائسنا و فكّر...
سوف تبصر مقصلة
حتى مجسم قائد الحرب العنيد
زعيمنا الأعلى المفدى
إن مررْتَ بقربه يوماً
ستبصر كفّه المرفوع يهوي فوق رأسك
مقصلة
إنّي و أنت و كل أهلي يا ابن أهلي
في طريق الجلجله...فالمقصلة
لا تلتفت نحوي أخيَّ و لا تمل
إنّي لأهوى رقعةً سرحت على كتفيك
مثل نخيل عكا فوق أكتاف الجليل
لا تلتفت نحوي و لو قالوا بأن الطير ينهش ذلك الجسد النحيل
إنّا ننقّب أرضنا يا صاحبي
لنحلل الجثث القديمة كي نحدد من تطاول للخلافة؟
القتيلُ؟
أم القتيلْ؟!
إنّا نبحّر في العلاقة بين سفك دم الطفولة في دمشق
وازدياد الضخ في نفط العجيل
إنّا نفكر: هل سنسمح للسلام بأن يهرّب للمخيم
من "صَبا بردى" العليل
إنّا نناقش: هل سنروي أهل حمص بالقليلْ

إنّا هنا نتقاسم الإثم الكبير
بمقتل الوطن الجميل
من خلف ظهرك يا أخي
كل الوقائع مهزلة
في كل قلبٍ يعربيًّ
صورتان لحنظلة
في كل غمد طائفي نقطتان من النبيذ المقدسي
المستباح لأجل نصرة حنظلة!
لا تلتفت نحوي، رجوتك، و احتكم للبوصلة
واحرس مصيرك يا أخي
و اختر لنفسك من تكون
حسيننا ؟
أم حرملة؟!!
يا طفل غزّةَ إنّني والله في حرجٍ شديدْ
هل سوف أكتب في وريقات القصيدة
أنّني صارعت أفكاري لأكتبَ عن مقاومةٍ
تصدّت للعدوِّ وأنتجت حلماً جديدْ
لكنّ "ريكلاج" المكيّف فوق رأسي
كان يمنحني برودة ليلة ليلاء تجعلني أجيدْ!!
سأقول إنّك صمتَ أيّاماً وأياماً
وقاتلتَ الغزاةَ على الركام
وإنّني صارعتُ قافيتي لأَنَّ البن مقطوعٌ
وتفكيري عنيدْ!!!!!
يا طفل غزّةَ دعك منّي
دعك من كل القبيلة يا شريدْ
قد شاء ربّك للهيب
بأن يكون سلامه لخليله
وأظنُّ ربّك يا بنيَّ اليوم أوحى للحديدْ
أنْ كنْ براقاً للطفولة

كلّ جناتي
فداءٌ للشهيدْ

البئر خلفك يا فتى...
يعقوب غابْ
والإخوة ازدادوا عن العشرين
هم دولٌ!
وما أدراك ما دول الهزيمة و الخرابْ
الإخوةُ ازدادوا بفعل تزاوج الفقه المكرّرِ
مع حقول النفط
والقاضي هو الإعلام
فانتظر الذباب
البئر خلفك يا فتى...
فاترك زليخة فوق سور البحر في بيروت
ذاك الحسن شاب
أدري بأنك قد هممتَ
وكان برهان السماء مردداً
مع كل صرخة طفلة تحت الحصار
تقول إنّا لا نهاب
كنّا و كانت ... ثم كنتَ
وكان أن كان اللجوء إلى روابينا العقابْ
قلْ إنهُ تَعَبُ المقاتلِ
قلْ كؤوس للمطارق و المناجلِ
قل كبونا
قل تآكلنا السرابْ
لكنْ رجوتك لا تقل إنَّ التحرّرَ كان يوماً
فوق صدر جميلة في شارعِ الحمراءِ
تنتظر الشرابْ
البئر خلفك يا فتى
البئر خلفك و العزيز بأرض مصر يغادر السدّ العظيم

ليرسل الأحلام من خلف الضباب
قل للمليحة أنّ ناصرها المضرّج عائدٌ
ليعلّم الأطفال
كيف يلقِّح الحجر الصغير بويضة الأحلام في رحم الشباب
لا تحتكم لقصور من باعوا جمالك واستعاضوا عنه بالإبل البهية و العُقاب
لا تحتكم لمن استطابوا باسم جرحك
أكل أكباد الحرائر
و اجتثاث رؤوسنا حتى الرقاب
واسأل "خليفتنا" الغرابْ
هل في خرائطه العظيمة موقعٌ للقدس؟
وانظر صوب مرقد "حِجْرٍ" المهدومِ
يعطيك الجوابْ
واسأل عمامات الجهالة
كيف سدّوا باب خيبر
فاتحين، من "السقيفة"، للتنافر ألف بابْ

*

أسرة مجلة المنافذ الثقافية تعتذر عن عدم نشر القصائد التي ألقاها الشاعر موسى حمادة في المهرجان وذلك لعدم حصولنا عليها، على أن نعود وننشرها في العدد القادم.

قصيدة:

رسالة في غياهب الحب

الشاعرة د. لميس حيدر

قمحَه يعقوبُ في الأرضِ بَذَرْ
غيرَ أنّ الغيمَ لم يأتِ
ولم يأتِ المطرْ
إنما أروقةُ الصبرِ نسيجُ العنكبوت
يا لقلبي كم صَبَرْ

*

إخوةُ المفقودِ كانوا كالكواكبْ
أمّه الشمسُ، وقد كنتُ القمرْ

*

يا أبي إنّ أنينَ السجنِ لم يتركْ مجالاً
لأخٍ غيَّبَه إخوتُه منذ الصغرْ
كم تمنّيْتُ لو ان الطيرَ مرّتْ
ربّما تنقلُ من جبي إليك
يا أبي غدرَ البشرْ
علقمٌ كأسي، بذا خطَّ القدَرْ
عنفوانُ الموتِ أعطاني الحياة
ذلك الجبُّ الذي قد ضمَّ قلبيْنا معاً
ينقل الآهَ لشيخي والخبرْ
ربما تشفع لي آياتُ ربي
عندما يسمعها يحنو الحجرْ

*

كم حضورٍ في الغيابْ
لم تزل تلك العباءةْ
تمنحُ القلبَ الجراءةْ
ولهذا يا أبي يقترب الذئبُ ولا يدنو
الخطرْ
إخوتي يا أبتي كانوا الذئابْ
بي سؤالٌ مستمرْ
نلتقي أوْ لا أجبني أيها الشيخُ الجليل
إنني مثل الضمير المستترْ
إن شوقي يستعرْ
كلما حركني الشوقُ تذكرتُ القمرْ
أنت أعني أيها الوالدُ خذْ مني قميصي
سوف ترتدُّ بصيرا
سوف آتي في صهيل المئذنةْ
كالحسينْ
أغسلُ الأرضَ من الظلم الذي دنَّسها
إنني يا والدي صرت المطر

*

قصيدة:

ناديتُهمْ يا ذوي القربى فما اقتربوا

الشاعرة زهراء الموسوي

لبؤة أكلت أشبالها عنَتاً ... وقالت: الغنمُ الوحشيُّ مغتصبُ

حتى تبيدهمُ أوحت بتهمتها ... وهل لدى الغنم الأنياب والعطبُ؟

فحولت برجها نارا" لترجعه ... من نفطنا هرما" أحجاره الذهب

واستنيبت غدة من ضعف وحدتنا ... والقدس شبّ على زيتونها اللهب

نادت أيا اخوتي: النيران تأكلني ... فجاوبتْ عنهمُ الأشعارُ والخُطَبُ

ما هزّنا عاصف لو أننا جبل ... ما اجتاحنا عجم لو أننا عربُ

لكننا أمة باعت كرامتها ... بل إننا عصبة كل له قطُب

هبوا مقاومة طفوا حرائقها ... أوكلنا خشب عند اللظى حطبُ

واجعل هِلالك في الناقوس منصهراً ... ليستحيل شهاباً نارُه الغضب

وكن لأرضك كالبركان منتفضاً ... فالزند عود إذا ما حرّك العصب

فالأرض لم يفدهاإلا الأُلى جُبلوا ... من ترْبها ولهم من عرضها نسبُ

قصيدة:

مرادفات لقلبٍ ساخن

الشاعر محمد شكر

ديجورُ قلبي ارتمى .. فاستبسلَ النورُ
كلاهما في الجوى، يا حلوتي زورُ

داهمتـني، حيثُ لا ترتادني سُحبٌ
ولا هلال ولا نجوى ولا دورُ

وجُزتِ كالفارسِ الأحلى للهمتي
وحالَ بيني وبينَ الملتقى سورُ

لو لا اصطيادي بسيفٍ في العلا عرِمٍ
واستثنوا الغصنَ، ما استحلاكِ عصفورُ!

الموتُ فيكِ طقوسٌ أم جنونُ هوًى،
في الحالتينِ، ظهورُ الحقّ تشفيرُ

حملتُ خيلي فهذي الحربُ ساخنةٌ
وحاملُ الخيلِ تحت النارِ مشهورُ!

لمّا قرأتُ على رَدفيكِ قافيةً
نعيتُ حرفي فكلُّ الشعرِ مكسورُ

والنحوُ في خصرها، أبدى تأسّفهُ
على النحاةِ، فهمْ جرٌّ ومجرورُ!

واخضوضرَت أرضُنا وامتدّ موسمُها
لما أتتها وخلنا أنها بورُ ..

أفقتُ من فزعي ألا أشوفَكِ في
رؤايَ فازدادَ خوفي وهْوَ معذورُ

قلّبتُ وحيكِ صمتًا بعدَ أحجيةٍ
وهالني فيه، أنّ الحبّ مذكورُ

ودَدتُ لو أنني، خمرٌ بمقلتها
لأنتشي دافئًا، والثغرُ بلّورُ

تسبيحةُ الطيرِ فرّتْ منكِ نحنحةً
في التلِّ، حتى جفا داوودَ مزمورُ

والجنُّ قد مرُدتْ للإبن مذ أُمِرتْ
والليلُ في خِلعِ الإحرامِ مخمورُ

كسى الجمالُ طريقَ الليل مزدلفًا
إلى مِنى المشتهى والحجُّ مبرورُ

عانى سليمانُ في حكمٍ بلا لغةٍ،
ولو سكتْتِ، لصابَ الجنَّ تسخيرُ!

وإن يكُ الدينُ مسطورًا لمستترٍ
النهى فأنتِ كتابُ الدينِ منظورُ

رأى المبشرَ أهلُ البيتِ مبتهلا
وقد دعاكِ فذا الفردوسُ مهجورُ!

وأنّ ذي الجنة الأخرى بلاكِ بلى
وما استوى بعدُ في الجناتِ تعطيرُ!

حتى الخفايا بدتْ، من غير ساحرةٍ
إلاكِ، يا جُنّتي إن قيلَ (دستورُ)!

يومُ القيامةِ يدنو، لا ظلامَ إذا
كنتِ الشموسَ ولم يدركْكِ تكويرُ!

وها قد اجتمعَتْ فيكِ النساءُ فما لي حاجة أن يُرى في سيرتي الزيرُ!
ما للخطايا، أضرّت فيكَ جنّتُها وتدّعي من خطاها، تولدُ الحورُ؟
فيا بني أمتي، يا من مشوا بدمي باللهِ، قوموا من الأحلامِ أو ثوروا!

*

لكِ في فؤادي الحقّ أن تتصرفي كخطى الحنينِ على جدارِ المتحفِ
ما لي صيامٌ بعد حبّكِ فالذي سينامُ في كفّيكِ غيرُ مكلّفِ
كالطفلِ يحملُ إصبعًا في ثغرهِ والناهدُ الأعلى يصيحُ فيقتفي ..
ويطوفُ حولَ الكاعبَينِ ملبّيًا فوقَ الصفا كالعابدِ المتصوّفِ
واللهُ قد شرعَ الصيامَ لبالغٍ ومن الطفولةِ في الهوى لم أكتفِ!
أمري لربّي .. عارفٌ بدواخلي أنّي الدليلُ إلى المشاعر والوفيْ
في البحرِ كم غرقت نساءٌ واشتكتْ أمّا ببحري فاغرقي وتجفّفي!
نفسي من الأبياتِ قصةُ مغرمٍ كالحرفِ رقم اثنينِ عند الأجوفِ!
لا فرقَ عندي إن أجدتِ الشعرَ أو كذبتْ بحوركِ فاسبحي أو فاحلفي!
وأنا أؤخرُ عنكِ شعري مثلما يتأخّرُ الحرّاسُ حتى تقطفي!
والليلُ يعرفُ أنّ ثوبهُ ساترٌ لكنّ شعري في الدجى لا يختفي!
عرفَ الظلامُ بأنني أمّ الهوى والوالدُ الشرعيُّ أم لم يعرفِ
تتمايلُ الأضواءُ حول فراشتي والضوءُ يرقصُ خلف كحلٍ أهيفِ
إنّ الحروبَ الباردات تحبّني فسَلي الخليفةَ عن تميمِ الأحنفِ!

قصيدة:

فيروز

جوني شباط

أظنُّ ترانا الآن
بصوتٍ
يحكي عني وعنكُم
في ذهنِ كلِّ عاشقٍ
والضوءُ في عينيها
تُخفيه بشَعرٍ فوضويٍّ
وتُخفي
دمعاً مِن مَرمَرْ

وكما الحبُّ
يَسبقُهُ الغِوى
يَسبِقُ صوتَكِ
إسرافٌ في الحماسِ
وقَنصٌ للصورْ
... ثم يَخرجُ من ذاك الظلامِ
ثوبُكِ اللَّماعِ
مساءً مشرقاً
شمساً على كل الظلالْ

لا ينهضِ الصباح
إلّا بنجواكِ
تجولين في
قلبِ القصور
في قلب الأزقَّه
في قلب المقاهي
في قلب الأحبّه
نجواكِ تحكي
عن ناسٍ سُلِخَتْ
عن ترابِ مَواطنِها
تحكي

عن طيفٍ عاصٍ على الزمن
يُنصتُ النايُ الى
شدوِ ألحانِه
مِن خلف مراياكِ
اذا ما سألَ الناسُ عن حالِكِ قلتِ
... قد مُتُّ يومَ ماتْ

فيروز
مولِدُكِ رَجْعُ الصَّدى
مِن ذاك الوقتِ
خارجَ الوقتِ
قادمةٌ من جيلٍ
لا يَشيخ ولا يتلاشى
أطِلّي
أُمُّنا
الأغاني ما زالتْ
تَميدُ في الهواءِ
لمْ تُسْقِطْها
ريحٌ ولا سَأَمُ

يا آخرَ القِلاع
وصَخْبِ مغيبِ الصَّيف
بكِ الشِّعرُ نَطَقْ
يا دُرَّةً
مِن عاج الصُّبح
لا توصِدي البابَ خلفَكِ
بوحي لنا
كيفَ وطنٌ
بصوتٍ يُختَصَرْ

الحلقة الخامسة

أعلام الحركة الشعرية في الجنوب

مروان محمد درويش

صادق بن إبراهيم بن يحيى بن فياض المخزومي العاملي (....-1834)

توفي في قرية الطيبة - قضاء مرجعيون، تلقى علومه الأولى على والده، ثم انتقل إلى مدينة النجف وأخذ عن عدد من علمائها.

كان من رجال العلم، وتولى شؤون الصلاة والخطابة والإفتاء والوعظ والإرشاد. نشط في العمل الاجتماعي، وقام بأعمال البر وإصلاح ذات البين وإبداء المشورة وغير ذلك.

له ديوان مخطوط. وبعض قصائده وردت في العديد من الكتب ومنها كتاب: «روائع الشعر العاملي». شاعر مناسبات، نظم في الأغراض المألوفة، أكثر شعره تراوح بين الرثاء والمدح والمخاطبات، له مدائح في أهل البيت، نهج على تقاليد الشعر القديم، فقدم بالنسيب ومرّ بالربوع ودعا بالسقيا ولام الدهر ونوائب الأيام، تتسم لغته بالفخامة والإفادة من معجم الرثاء القديم، تراكيبه متينة، وتعبيراته تقوم على أساليب البلاغة العربية فتتسم بالفصاحة وقوة البيان.

صدرالدين بن عبدالحسين بن يوسف شرف الدين(1912-1969)

ولد في مدينة صور وتوفي منتحرًا في بيروت. تتلمذ على والده وكان من كبار رجال الدين، ورحل إلى مدينة النجف طلبًا للعلم عام 1923 فدرس على بعض علمائها المقدّمات العلمية والأدبية. عمل معلمًا في الملاك الثانوي - بعد حصوله على الجنسية العراقية - وتنقل بين مدارس بغداد والنجف وكربلاء والحلّة. هجر العمل بالتدريس عام 1945 وأصدر جريدة «الساعة»، وبعد رحيله عن العراق أصدر في لبنان مجلة «الألواح»، ثم مجلة «النهج»، وأسس مع نجله مدرسة النجاح الأهلية. هاجمته الصحف العراقية ومنها: «الوادي»، بسبب حملته على بعض رموز الوطنية العراقية ومنهم رشيد عالي الكيلاني.

له مؤلفات عدة، منها: «محنة العراق» - بيروت1941، و«سحابة بورتسموث» - بيروت 1948، و«في قطار الزمان، صورة العراق الحاضرة» - بغداد 1949، و«حليف مخزوم» - النجف 1954، و«هاشم وأمية في الجاهلية»، و«زياد الأربعين»، و«خليفة النبي»، و«كان في اليمامة» (قصة)، وله مؤلفات مخطوطة عديدة، منها: «بيروت من زجاج»، و«عشرة أيام في القاهرة»، و«الزهراء»،وله قصائد في كتاب «شعراء الغري» - ج -4.

شاعرٌ مُقلّ، بعض شعره في الإخوانيات، وبعضه في الغزل والتعبير عن أشواقه لماضيه وحنينه لذكرياته وأيام لهوه. في شعره انسيابية، وميل إلى السرد القصصي من دون تكلّف، مع اهتمام بالصورة وتركيبها في نسيجٍ متواشج.

صدر الدين بن محمد أمين آل فضل الله الحسني(1941-1988)

ولد في قرية عيناتا ـ قضاء بنت جبيل، وفيها توفي. تلقى علومه على يد عمّه نجيب، كما قرأ على عبدالكريم شرارة، وموسى مغنية، وبعد هجرته إلى مدينة النجف تتلمذ على أحمد كاشف الغطاء وأخيه محمد، وعبدالهادي الشيرازي والميرزا حسين النائيني. كما درس الفلسفة على نعمة الدامغاني. تردّد على أندية الشعر والأدب في النجف، وأمضى في هجرته هذه ثلاثة عشر عامًا.

له قصيدةٌ في الحنين إلى النجف وما ترمز إليه، مطوّلة (115 بيتًا) وقصائد أخرى وثّقها كتاب «شعراء الغري». قال في أغراض الشعر التقليدية، التشطير، والتخميس، والتأريخ، والمديح والغزل والهجاء (السياسي). عبارته جيدة السبك، أقرب إلى الجزالة، وصوره تراثية في جملتها، ولديه ميلٌ إلى الحكم والمواعظ.

ضياء الدين بن حسين بن حيدر آل فضل الله الحسني العاملي العيناتي(1916-1989)

ولد في بلدة عيناتا ـ قضاء بنت جبيل، وتوفي فيها. بدأ تعليمه على والده، ثم على علماء بلدته، خاصة موسى مغنية. تركز عمله حول ممارسة الأعمال الدينية في بلدته عيناتا.

له ديوان شعرٍ مخطوط. وله قصائد في العديد من الكتب، وقصائد نشرتها صحف ومجلاتِ عصره، منها: مجلة العرفان ـ جـ1 ـ لبنان ـ آذار 1939.

المتاح من شعره مقطوعاتٌ من قصائد، التزم فيها الموزون المقفى، شعره صورةٌ لعصره وواقع الأمة العربية المأزوم بين الاحتلال وظلم الحكّام والجهل والفقر، عَبَّر فيه عن آلامه ورؤيته لهذا الواقع من منظور تجاربه الإنسانية الشخصية، وعن تطلعه لثورة العرب، وتصدّى فيه لبعض القضايا العربية المطروحة، خاصة قضية فلسطين، وامتدح تأميم قناة السويس المصرية. يدعو في بعض شعره رجال الدين للقيام بدورهم في توجيه المجتمع، وينتقد فيهم بعض المواقف السلبية التي خرجت بهم عن دورهم. له قصائد في رثاء الأهل والأصدقاء تبدو فيها ملامح الحياة الإيمانية والتسليم بقضاء الله وقدره.

طالب بن حبيب بن طالب الكاظمي البغدادي(1829-1908)

ولد في جنوب لبنان من أبٍ عراقي وأمٍ لبنانيةٍ حوالي العام 1829 وتوفي في مدينة صور عام 1908،وكان أبوه شاعرًا معروفًا. تنقّل والده بين العراق، وإيران، ولبنان، فتزوج (زواجًا ثانيًا) من فتاةٍ جنوبيّةٍ أنجب منها الشاعر المترجَم له، وتركهما وعاد إلى العراق، فنشأ طالب وحيدًا يتيمًا بعد وفاة الأب، ورعاه أخواله، فسكن في مدينة صور حتى أشرف على الثمانين.

أثبت له كتاب: «أعيان الشيعة» قصيدةً نقلها عنه كتاب: «شعراء كاظميون». وأضاف إليها قصيدةً أخرى. ولعله لم يبقَ من شعره غير هاتين القصيدتين. شعره ساخرٌ ينمُّ عن روح ناقدةٍ تملك طاقةً تصويريةً وقدرةً على التّهكم وإعادة رسم الأشياء بما يُبرز جانب الغرابةَ والطرافة فيها، مستخدمًا مزيجًا من الفصيح والعامي، مطوعًا له ليتفق ونظام القصيد.

عارف بن محمد سعيد بن جهجاه بن حسين الشهابي(1889-1916)

ولد في بلدة حاصبيا وتوفي في بيروت. تعلم في دمشق، وانتظم في حلقة دمشق الصغرى

بمدرسة عنبر، وتردّد على طاهر الجزائري وأخذ عنه، ورحل إلى الآستانة مواصلاً تعليمه، فالتحق بكلية الحقوق الملكيّة، وحصل على شهادتها.

عمل مأمور معيةٍ في ولاية دمشق، ثم تطوع للتدريس مجانًا في المدارس العثمانية بدمشق، وأسس فيها فرقةً للتمثيل، وانتخب كاتبًا خاصًا لوالي بيروت، وتولى قائمقامية النبك من أعمال ولاية الشام.

كما عمل بالمحاماة، وافتتح مكتبًا خاصًا في دمشق، ثم انتقل فيما بعد لبيروت. كان عضوًا عاملاً في البعثات العلمية لإرسال الطلاب المتميزين للتعلم في أوروبا.

اشترك في تأسيس جريدة فتى العرب عام 1912، وانتقل إلى بيروت لإدارتها، وشارك في تأسيس المنتدى الأدبي في الآستانة، وأسس لجنة لتمثيل الروايات الأدبية والوطنية على مسارح دمشق.

إشتغل بالعمل السياسي القومي العربي، وأنشأ مع طلبة مدرسة عنبر حلقةً سياسيةً بدمشق عام 1903، وأسّس جمعية النهضة العربية لمقاومة التتريك فأعدم بأمر من جمال باشا سفاح الشام عام 1916 وهو في رونق شبابه.

له قصائد في كتاب «شهداء النهضة العربية»، وقصائد نشرتها صحف ومجلات عصره، فضلاً عن قصائد مخطوطة. له مؤلفاتٌ مخطوطة، منها: رواية بعنوان «التلميذ» وترجمة لرواية «فتح الأندلس» و«تاريخ العرب والإسلام». انشغل في شعره بفكرة القومية العربية وتوضيح أهدافها والكشف عن مزاياها والدفاع عنها أمام أعدائها، مع الاعتزاز بالأمجاد العربية، والتنبيه إلى الأخطار المحدقة بها، ودعوة أبناء العروبة إلى استعادة الأمجاد الغابرة.

في شعره أملٌ وتفاؤل، وروحٌ ثورية، وتطلعٌ دائمٌ إلى غدٍ أفضل يحلّ فيه النصر، ويطلع فيه الفجر، في عباراتٍ خطابيةٍ تناسب رسالته القومية.

أحمد عارف بن صادق الحرّ (1910-1971)

ولد في بلدة جباع ـ قضاء النبطية، وتوفي في مدينة صيدا ثم دفن في بلدته.

درس القرآن الكريم وألفية ابن مالك في بلدته جباع، ثم قصد بيروت ليكمل دراسته في مدرسة الشيخ عباس، ثم اجتاز دورة عملية حصل فيها على شهادة تعادل شهادة البكالوريا. بدأ حياته العملية موظفًا إداريًا في الدوائر العقارية بمدينة زحلة، ثم تركها وعمل بتدريس اللغة العربية في مدارس جنوب لبنان، وفي الخمسينيات أصدر مجلةً مخطوطةً بعنوان «فكر»، كما شارك في تحرير العديد من مجلات عصره أبرزها «العرفان».

أسس الرابطة الأدبية العاملية، وشارك في اجتماعات المجمّع اللغوي بدمشق (1936 ـ 1941)، كما شارك مع أعضاء البعثة العلمية الموفدة إلى القاهرة.

حَوَّل بيته إلى منتدىً أدبي، واتصل بعدد كبير من الشعراء والمثقفين اللبنانيين والعرب.

له العديد من القصائد المنشورة بمجلة «العرفان» ـ (بيروت) ـ منها: «كما غضبت» ـ مجلد 27 ـ 1937، و«قالت أخاف» ـ مجلد 27 ـ 1937، و«الفاتح العربي» ـ مجلد 29 ـ 1939، و«أحلامنا» ـ مجلد 41 ـ 1954، و«الجامعة العربية» ـ مجلد 42 ـ 1955، و«يقولون» ـ (جـ5،6) ـ 1945، وله قصائد أخرى منها: «إن للعرب غدًا ـ بلادي يا إلهي».

كتب القصيدة العمودية، تنوعت موضوعاته بين الذاتي والعام، فقصيدته «يقولون»

تنزع إلى تأمل بعض المعاني الجديدة مثل العدل والبعث والجدة والقدم، ومن القصائد الذاتية «أحلامنا»، وله قصائد في الموضوع الوطني والقومي، من ذلك قصيدته عن الجامعة العربية، وأخرى في رثاء الزعيم جمال عبدالناصر. التزم الوزن والقافية وحافظ على وحدة الموضوع والجو النفسي متأثرًا بالأجواء الرومانسية، عارض قصيدة «الطلاسم» لإيليا أبي ماضي، محاولاً الإجابة عن أسئلة الوجود والعدم، ويبدو هذا الطابع الفلسفي في قصيدته الأخرى: «يقولون».

عاطف غطاس كرم (1916-1983)

ولد في بلدة جزين وتوفي فيها. تلقى تعليمًا نظاميًا، والتحق بالجامعة الأمريكية في بيروت، ونال شهادة التخرج في الهندسة عام 1939، وواصل دراسته العليا فحصل على الماجستير عام 1956.

عمل بالتدريس في الجامعة الوطنية بمدينة عاليه، ثم أستاذًا للرياضيات في الإنترناشيونال كولدج عام 1943، ثم رئيسًا لدائرة الرياضيات فيها.

كان عضو لجان تعديل المناهج التربوية، وعضو لجنة الامتحانات الرسمية عام 1948، وعضو الوفد التربوي لتوقيع أول معاهدة ثقافية بين لبنان والجزائر عام 1964. اشترك في التأسيس لاتحاد المعلمين العرب عام 1960، ومثّل بلده لبنان في مؤتمراتٍ تربويةٍ عدة.

له ديوانٌ بعنوان: «من هوانا» - دار المكشوف - بيروت 1949، والأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة - بيروت 1998، وله قصائد نشرتها صحف ومجلات عصره، منها: «الجندي في ميدان القتال» - مجلة المستمع العربي - س5 - تصدر عن إذاعة لندن - 1944، وله مجموعتان بعنوان: «ملحمة لبنان» و«زمان الهوى» (مخطوطتان).

له مؤلفات عدة في الرياضيات وترجمتان عن الإنجليزية لكتابي: «الإقطاعية» و«الأقمار الاصطناعية». شاعر وجداني، تتنوع قصائده بين الغزل والتعبير عن الحب والهيام والتغني بذاته، والشكوى والأنين، وتصوير حالته آن تذكر المحبوب والشوق إليه، ووصف حنينه إلى قريته ومشاهد الحياة فيها، والمشاركة في بعض المناسبات الرسمية، خاصة تحية الوفود رفيعة المستوى والرؤساء، في قصائد يميل في غالبيتها إلى مجزوء البحور والأوزان الخفيفة، والصور التعبيرية والمجازية الحسية.

حصل على عدة جوائز في الشعر، منها جائزة لندن عن قصيدة «جندي في ميدان القتال»، وجائزة الأدب للأقطار العربية عام 1956 عن قصيدة «اللاجئين»، وجائزة باريس عام 1959 عن قصيدة «الحانة المهجورة» وحصل على وسام المعارف ووسام العمل ووسام الاتحاد.

عباس بن محمد بن أبي الحسن بن مهدي (1912 - 1972)

ولد في جنوب لبنان، وتوفي فيه. درس مقدمات العربية ومبادئ الفقه والأصول على أجلة من علماء جبل عامل منهم: أمين الحسيني، ومحمد عزالدين، وحسين مغنية، وعبدالكريم مغنية، ثم قصد مدينة النجف - العراق، ودرس على علمائها منهم: محمد رضا آل ياسين، وأبوالحسن الموسوي، وحسين الحمامي ومحسن الحكيم، وأجازوه في الإفتاء والاجتهاد، قضى في النجف ستة عشر عامًا.

كان رجل دين فعمل بالوعظ والإفتاء والإمامة بالمساجد. أسس جمعية علماء الدين، وبنى مسجدًا ومستوصفًا ومشغلاً لتدريس الفتيات. نشط شاعرًا وواعظًا وشارك في المناسبات المختلفة من منتديات واحتفالات شعرية.

له ديوانٌ مخطوطٌ لم يخترْ له عنوانًا. له عدة مؤلفات: «الإسلام في شهر الصيام» ـ (مطبوع)، ومؤلفات مخطوطة: «المرأة في الإسلام»، و«فلسفة الحج»، و«الإمامة والأئمة».

شاعر مناسباتٍ وإخوانيات، فقيه، نظم في الأغراض المألوفة من مديح لآل البيت وحنينٍ ورثاءٍ وإخوانيات، مزج في مرثياته بين رثاء الحسين ورثاء شيوخه، تأثر بموروث الشعر العربي القديم فجاءت صوره ومعانيه للقدماء، واهتم بالتقاليد البلاغية فبدأ جلّ قصائده بالتصريع، لغته عذبة سلسة ومعانيه قليلة وخياله جزئي.

عباس محمد حرقوص (1921 ـ 2006)

ولد في بلدة حاروف ـ قضاء النبطية ، وتوفي فيها. تلقى تعليمه الأوّلي (لغاية الصف الثاني الابتدائي فقط) على يد بعض المشايخ من آل شرارة في بلدة بنت جبيل ، ثم تابع تحصيله العلمي عن طريق مجالسة العلماء. كان معلمًا للقرآن الكريم في بلدة «بريقع».

جُمعت قصائده المكتوبة بالفصحى في ديوانٍ (مخطوط)، أما قصائده الزجلية فقد جمعت في أكثر من ديوان، منها: «المورد الصافي» ـ مطابع الحياة ـ بيروت 1945، و«الأمل الأخضر» ـ مطبعة الجلاء ـ بيروت 1964، و«حنين الوطن» ـ مطابع الأدب الشعبي ـ بيروت 1968 وغيرها.

تم تكريمه من أكثر من جهةٍ رسميةٍ من خلال تقديم دروع تذكارية، ومن هذه الجهات: جمعية البيئة في النبطية، والمجلس الثقافي للبنان الجنوبي، وجمعية اليقظة الثقافية في حاروف، كما كرّمه المجلس البلدي في حاروف بإقامة نصبٍ تذكاريٍ نصفيٍّ وتسمية إحدى الساحات باسمه.

يتحرّك شعره في إطار القصيدة التقليدية وأغراضها المعروفة من مدح ووصف ورثاء، وتتسم صوره بالوضوح وتراكيبه بالبساطة، ولغته جيّدة.

عبدالحسن أحمد جعفر (1892 ـ 1978)

ولد في قرية عيناتا ـ قضاء بنت جبيل، وتوفي فيها. تلقى علومه الأولى في كتاتيب قريته: درس في كتّاب الست جميلة، ثم في كتّاب علي حسين الشحيمي، ثم درس على اللغوي موسى مغنية. افتتح كتّابًا في قريته وعمل مدرسًا فيه.

له قصيدةٌ وردت ضمن رسالةٍ جامعيةٍ تحت عنوان: «أصداء على الحركة الشعرية المعاصرة في عيناتا العاملية»، وله عدة مرثياتٍ مخطوطةٍ منها: «في رثاء فوزي سمك»، و«في رثاء محمد زيبا»، و«في رثاء السيد محمد علي»، و«في رثاء ولديه»، و«في رثاء أحد شباب البلدة».

أكثر شعره في الرثاء، وبعضه حمل همومه الشخصية، وعبَّر عن نفسٍ عانت كثيرًا من قسوة الحياة عليه، بين فقر مدقع، ومنايا رصد لولديه، وفقدٍ لأخيه شهيدًا جراء قصفٍ إسرائيلي على بلدته، ومن بدائع شعره قصيدة تقطر ألمًا جراء طريقٍ اخترق قبري ولديه. شعره حسن السبك، فيه لغة موحية ومعانٍ معبرة عن مأساته، وخيال متوازن بين القديم والجديد.

عبدالحسين إسماعيل العبدالله (1900 ـ 1990)

وُلد في بلدة الخيام ـ قضاء مرجعيون، وفيها توفي. تلقى علومه في بلدته، فتعلم الآجرومية، إضافة إلى قواعد اللغة العربية صرفًا، ونحوًا، وقرأ القرآن الكريم.

عمل موظفًا في وزارة العدل على درجة كاتب في المحكمة الابتدائية. كان عضواً في حزب النداء القومي، كما كان عضوًا في مجمع أدباء جبل عامل.

له ديوان عنوانه: «حصاد الأشواك» ـ المكتبة العصرية للطباعة والنشر ـ صيدا وبيروت 1957، وله العديد من القصائد المخطوطة، ونشرت له مجلة العرفان ـ مجلد (27، 28) بعض قصائده.

يدور شعره حول الحنين إلى مرابع الصبا والأهل، والخلان، وكتب في الشكوى والعتاب. تسيطر على شعره نبرةٌ نقديةٌ تسفر عن نزعةٍ تهكمية، يعالج فساد الحكم، وينهض إلى مقارعة المفسدين والخونة، كتب في المناسبات الوطنية، وله شعرٌ في المديح النبوي، والسيدة العذراء عليها السلام. مؤمنٌ بدور الشعر حافزًا وملهمًا، وله شعرٌ في الرثاء خاصةً ما كان منه في رثاء ولده الذي اتسم بالتعبير عن اللوعة،، وله شعرٌ في الوصف، واستحضار الصورة، إلى جانب شعرٍ له في الخمر. تتميز لغته بالتدفق واليُسر، وخياله طليق. كتب له رئيف خوري في تقديم ديوانه، واصفًا شعره بأنه نفحةٌ من الطبع، ونسمةٌ من الظرف والفكاهة، فيه بداهةٌ وبساطةٌ تصلان الشعر بالشعب.

عبدالحسين بن محمود الأمين (1883 ـ 1936)

ولد في بلدة شقراـ قضاء بنت جبيل، وتوفي في مدينة النجف ـ العراق. تلقى علومه على يد أبيه مؤسس الحوزة العلمية في بلدة شقرا، وعلى يد علماء زمانه، ثم سافر إلى مدينة النجف ـ العراق رغبة منه في استكمال دراسته، فأخذ عن كبار علمائها الذين منحوه درجة الاجتهاد، والتفوق.

عمل مدرسًا ومشرفًا على المدارس التي أنشأها أبوه، وعين قاضيًا شرعيًا في محكمة مرجعيون، كما عمل مستشارًا خاصًا لحاكم جبل عامل. شارك في العديد من الاجتماعات والمؤتمرات ذات الصبغة الدينية، والسياسية، فقد كان مناهضًا للاستعمار التركي ممّا عرّضه للاعتقال مرات عدة. أورد له كتاب «أعيان الشيعة» ـ عددًا من القصائد، والمقطوعات الشعرية، نشرت في مجلة العرفان ـ مجلد (52) ـ (جـ87) ـ 1965، وقصيدة: «جواد الرهان» ـ مجلة الجذور ـ العدد الأول ـ 1999، وله ديوانٌ مخطوط.

شاعرٌ متعددُ الاهتمامات يجمع إلى العلم والجدّ قدرةً على التهكم ورسم الصور الشعرية الساخرة، يدور شعره حول وصف الطبيعة في لبنان، ونظم المعارضة والتشطير الشعري، كما نظم المراسلات، والمطارحات الشعرية الإخوانية، وله شعرٌ في المدح والرثاء اللذين اختصّ بهما أولي الفضل من الشيوخ والعلماء في زمانه، إلى جانب شعرٍ له في الحنين إلى عهود الصبا وذكريات الشباب، وكتب الطرائف والمداعبات الشعرية التي تتسم بالحسّ الساخر والظرف. تتّسم لغته بالطواعية، مع ميلها أحيانًا إلى التقرير، وخياله نشيط، التزم عمود الشعر إطارًا في بناء قصائده مع استثماره لبنية التجنيس اللغوي.

عبدالحسين محمد بسام (1900 ـ 1991)

ولد في بلدة عيناتا ـ قضاء بنت جبيل، وتوفي في قرية الصوانة ـ قضاء مرجعيون. تلقى علومه في مدارس عيناتا وكتاتيبها، فتعلم مبادئ العلوم والقراءة والكتابة، ثم درس النحو والبديع والبيان، كما تعلم القرآن الكريم على بعض العلماء.

عمل في البناء ونحت الحجارة، ثم قصد المملكة العربية السعودية، فعمل فيها سنوات، ثم عاد إلى جبل عامل. كان منزله مقصدًا للشعراء والأدباء.

له ديوانٌ مخطوطٌ في جزأين. وقصائد متفرقة نشرت في مجلة العرفان ـ (ع 9، 10)، وله قصائد نشرت في جريدة الجامعة الإسلامية ـ فلسطين ـ حزيران 1936.

شاعرٌ طرق فنونًا عدة، نظم في الأغراض المألوفة،فله غزلٌ رقيق، وله قصيدةٌ في وصف السيجارة، وهي من طريف الشعر الاجتماعي يصوغها في لغة سلسة تتسم بالوضوح وقوة الإقناع، ومجمل شعره يتسم بالفصاحة ووضوح المعنى وبساطة التراكيب وجمال الإيقاع، فيما يزداد رصيده الجمالي في الشعر الغزلي، ولا سيما تلك التي تتواصل مع معاني الغزل العربي القديم.

عبدالحسين بن مصطفى نورالدين (1898 ـ 1952)

ولد في بلدة جويا ـ قضاء صور، وفيها توفي. تلقى علومه في مدرسة أبيه الدينية ببلدة جويا، وكان يطلق عليها المدرسة النورانية، وأتقن اللغتين الفرنسية والتركية.

عمل مدرسًا في مدارس بيروت إبان العهد التركي، ثم ترك التعليم العام متوجهًا إلى الخاص منه مدّة الانتداب الفرنسي، وكان يقيم حلقاتٍ للدرس في عدة نواحٍ من البلاد.

كان مناهضًا للإقطاع السياسي والزراعي، فقد عُرف بمطالبته بالعدالة الاجتماعية، وحق الشعب في المساواة، وقد تسبب ذلك في تعرضه لمحاولات اغتيال من قبل الموالين للإقطاع ـ في ذلك الوقت ـ عدة مرات. عرف بنزعته الإصلاحية، ودفاعه عن حقوق البسطاء، وكان من المنادين بفتح المدرسة الرسمية للبنات والبنين في بلدة جويا. هدم الاجتياح الإسرائيلي لجنوب لبنان عام 1978 بيته في جويا، وأتلف أوراقه ومكتبته ومقتنياته الخاصة.

نشرت له مجلة العرفان مجلد (3، 17، 18) عددًا من القصائد والمقطوعات الشعرية، وله ديوانٌ عنوانه «نزهة الأفكار» ـ مخطوط، وكتاب في الفقه ـ مخطوط، مفقود. يدور ما أتيح من شعره حول المراسلات الشعرية الإخوانية، وكتب في الغزل مؤثرًا الصريح منه، كما كتب في الخمر إلى جانب شعرٍ له في الرثاء اختص به الوجهاء في زمانه. بدأ قصائده بالمقدمات الطللية، وذكر الديار على عادة أسلافه.

تتميز لغته بالطواعية، مع ميلها أحيانًا إلى المباشرة، وخياله تقليديٌ مجلوب، وإن مال إلى الجدّة في بعض أداءاته.

إلى اللقاء في الحلقة القادمة